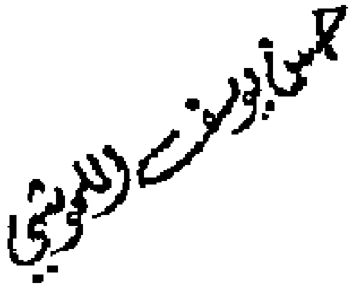
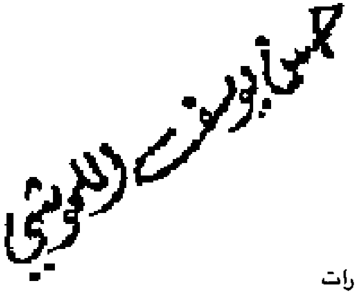
مَتْنُ التَّضاد

محمد سليمان الزيات

مجلس الثقافة العام



مَتْنُ التّضَاد



إصدارات

مجلس الثقافة العام

الإشراف العام

أ . د . سليمان صالح الغويل

لجنة الإعداد والإشراف

ناصر الدعيسي

علي الفلاح

هليل البيجو

جابر نور سلطان

محمد عبدالله الترهوني

سالم أحمد الأوجلي

مَتْنُ التّضَـــــاد

جَدَلُ الـ(ظّ)ـاهِرُ والمُـ(ضْـ)ـمَر

في كتاب الوهم « للشاعر عبدالمنعم المحجوب »

محمد سليمان الزيّات

الناشر

مجلس الثقافة العام

اسم الكتاب	مَتْنُ التَّضَاد
اسم المؤلف	محمد سليمان الزيات
سنة النشر	2008 م
رقم الإيداع	828 / 2008 م
الترقيم الدولي	978-9959 - 38 - 751- 6

تصميم الغلاف	علي العباني
لوحة الغلاف	يوسف قطيس
التنفيذ الفني	دار قباء الحديثة - القاهرة

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

إصدارات

مجلس الثقافة العام

المقر الرئيس - مجمع المؤتمرات - سرت

هاتف 002185468622 - بريد مصور 002185473161

فرع طرابلس - عمارة الواحات - شارع عمر المختار

هاتف 00218214449894 - بريد مصور 00218213335388

ص ب 2764 طرابلس

فرع بنغازي - الفويهات الغربية - الطريق الدائري الثاني

هاتف 0021861224157 - 00218612241578

بريد مصور 0021861224157 - ص ب 9351 بنغازي

بريد إلكتروني - LCC2_2005@Yahoo.ca

تمهيـــد

في قراءة النص

عـــندما بدأتُ كتابةَ الفصل الأول من متن التضاد. كنت مـــوزعاً بين العمل على إنتاج المعنى وبين "تكنيك" الكتابة التي تميـــز بهـــا الـــنص الشعري "كتاب الوهم" للشاعر عبد المنعم المحجوب، وأثناء الاشتغال على النص تنازعني حدس قوي وإن لـــم يـــرق إلـــى مـــستوى الإدراك بأن الإجراءات النقدية التي أستخدمُها ليست كافية لتحقيق الحدس المناوش الذي لم يكف عن أن ينغص عليّ متعة الكتابة، محدثاً بذلك ومستبدلاً المتعة بمتعة أخرى ليست سوى متعة التشوّق إلى ما بعد!

كان في إمكاني أن أتجاهل هذا الما بعد المستعصي حتى تلـــك اللحظـــة علـــى الإدراك .. وأظـــل سادراً فيما جادت به القـــريحة.. إلا أن وازعـــاً قـــوياً كان دائماً وراء مطاردة هذا الـــتجاهل وإقـــصائه بعيداً عن مركز اتخاذ القرار، ليحل محله نهائـــياً دافعاً بتفكيري إلى تبين ملامح هذا الحدس القوي والذي انتصر لتوه على كسلي الذهني، ولا أخفي على القارئ كنه هذا

الوازع المتباهي بانتصاره. فقد كان على درجة من اللؤم نافذة، جعلتني أسلم له قيادي، فقد قذف إلى نفسي بالتحدي واضعاً الأمر على نحو يجعل معه تجاهله انهزاماً أكيداً، إذ وضع أمامي جديّة النص المدروس وجدّته معا مشمولين بمهارة التأليف، وأن أية كتابة دون مستوى النص المدروس، هي كتابة مشينة لكاتبها، وأنني لم أصادف كل مرة متناً شعرياً بمثل هذا المستوى الرفيع. والذي يشكل تحدياً حقيقياً / وهمياً يستحثني على الإمساك بالميزة التي جعلت منه كذلك.

ودون أن أتبين تماماً فحوى هذا التميّز وجدتني مُقدماً على كتابة الفصل الثاني بثبات يشي بثقة عالية في أنني لابد ملتقٍ به، وعلى أثر هذا الثبات وتلك الثقة أطلقت لقلمي العنان، فرحت أتحرك بفكري ملامساً منطقة الحدس، ومتحسساً في عتمته بحثاً عن تعيين ما يحايث نبضه. وقد كان أن بدأ تفكيري معاينة نتوءات أكدت نفسها محددة مرتكزات تحتاج مني إلى وصل الخطوط بينها لتترسم خارطة القراءة. ومع التقدم في هذا الاتجاه برزت ضرورة تسمية المصطلح الإجرائي كآلية اشتغال، وبدلاً من أن أبحث في نظريات الأدب، تأملت خارطة القراءة التي اقترحها حدسي، والتي تأكدت عبر اشتغالي على

نموذج مختار، ووجدتني أقترح مصطلح "استدراج الدال" وهي التسمية التي أوحت لي بها، طريقة اشتغال الشاعر لبلاغته في الـــنص المدروس، فقمت بمعاينة مجموعة من النماذج الشعرية وصلت إلى خمسة مقاطع رأيت أنها كافية لتحقيق الفكرة والتي شكلت محتوى الفصل الثاني.

ولمـــا كان هذا التطور في دراسة النص ناتج عن اشتغال الفصل الأول حيث انكشف لي القصور عن تحقيق الحدس، فقد رأيت أن أبقى عليه كما هو دون إجباره على قراءة جديدة طبقاً للإجراء النقدي المقترح "استدراج الدال" إلا أنني عندما راجعت بعـــد ذلك المدخل النظري الذي كتبته في بداية الدراسة وجدت أنـــه يحـــتوي نظـــرياً علـــى هذا الحدس حيث تحمله تعبيراته بوضوح.

ولكـــن القـــدرة التطبيقـــية لـــم تكن على هذه الدرجة من الوضـــوح، إنهـــا إشـــكالية القراءة النقدية التي تتوخى أن تكون علمـــيّة، ولكنها مازالت مفتوحة على إشكاليات أخرى مثل علاقة هـــذه القـــراءة بـــذات القارئ ـ الناقد وكذلك مرجعياته الخاصة وعلاقتها بالإحالات التي يزخر بها النص المدروس، وموقع هذه الإحالات من الدلالات التي تقترحها، وما يمثله ذلك من انجرافات

محـــتملة، يـــشكل الانزلاق فيها خطراً حقيقياً يخلّ بشرط قراءة النصوص والذي يجب أن يكون واضحاً لدى القارئ وهو أن أي تأويـــل دلالي يجب أن يظل مرتبطاً بسياق النص المقروء إذ إن الدلالة اللانهائية تختص بما هو طبيعي أو كونـي.

❋ ❋ ❋

الفصل الأول

اختلاف الحمولة السياقيّة والدلاليّة

« تحت سيل من النور

يقف في مكان ما

فوق آباره السريّة.

أن تُحرم من كل شيء إلا النور

أن تحيا مُعْدماً ومبهوراً »

الرسام إيفان أغويلي

(1917 – 1869)

عاش في صحراء مصر وسمّاها: « الطبيعة التوحيدية بامتياز »

مدخــل :

مازالت القصيدة الحداثية حاملة بين طياتها إمكانية تجاوز دائمة، قد نراها في ابتكارات وتلميحات متناثرة إلى ما يمكن إدراكه؛ ولكنه يظل في خانة ما لا يمكن تقديمه، ويرتهن بلوغه بتحقيق النقلة ـ المنطوق ـ ويلاحظ أن تلك التلميحات التي تشير فقط إلى ما لا يمكن تقديمه تظل سادرة في تخليق حقل دلالي على مستوى اللغة يتّسم بقابلية إشراك المرسل إليه في

عملية إنتاجها.

ويعتبر ذلك هو التمرين المستمر لطرفي العملية الإبداعية، أي خلق المتن من قبل المرسل وإنتاج النص من قبل المتلقي؛ وعند ذلك يبدأ الاتساع في دائرة المشاركين للدلالة الجديدة، مما يخلق إمكانية أوسع للمشاركة في التوق إلى ما لا يمكن بلوغه.

وقد استدعى ذلك إدراكاً من المبدعين بأن النحو ومفردات اللغة ليست مجرد معطى يقبل هكذا أشكال يمكن وصفها بالأكاديمية، أو كطقوس تنشأ عن الورع (نيتشه)؛ بل أن يتم تحري معاني النحو في معاني الكلم (الجرجاني). من هنا تنشأ اللذة الفائقة من الابتكار اللانهائي لانعطافات الجملة والكلمات والمعاني، لتلك العملية التي تكمن خلف تطور اللغة (ليوتار).

عند ذلك يتولد الاحساس بالنجاح الذي أحرز على حساب خصم عنيد هو اللغة المقبولة، الجاهزة؛ تلك التي تجد روابطها الدلالية مضفورة بروابط اجتماعية وثقافية مازالت تمارس فاعليتها المستمدة من استمرارية البنى الأيديولوجية المنتجة لها عبر تراكم تاريخ ثقافي طويل.

في هذا المشهد يطل على الساحة الإبداعية العربية ديوان

- قصيدة "كتاب الوهم" للشاعر عبدالمنعم المحجوب، وهو أيضاً باحث وكاتب يهتم بالقضايا الثقافية في بعدها الفلسفي، وهذا ما شكل طابعاً خاصاً لإنتاجه الإبداعي؛ وهو ينطلق من مواجهة أنساق الخطاب القديم من خلال الإبداع الفني في عمقه الفلسفي، مما استدعى مهارة تقنية فائقة قادرة على الإيغال في أحراش معرفية متشابكة تراهن على إمكانية هدم البيت من الداخل.

إن هذا كله يلقي علينا مهمة صعبة وخطرة سواء من خوف الانزلاق وراء الإحالات الموغلة في استدعاء لحظات ليست دارجة من أعماق التاريخ/ اللاتاريخ، أو تلك التي تغوص في تفصيلات أفقية، وقد تقطعت أوصالها التاريخية، والتي يستحيل القراءة بدون سبر لأغوار مخزونها، للوقوف على التشاكل بين المدلولات، تلك المشكّلة لسداء النسيج اللغوي ولحمته؛ ليتاح لنا الاقتراب من ساحة الاعتراك بين دال متواطئ وبين محاولة تفضيته لملئه بمدلول جديد.

هذا الاعتراك الذي يشهد إزاحات متبادلة بين الفكرة المراد بلوغها وبين المدلول المتوطّن.

فالفكرة هنا التي تقود وتوجّه كافة التقنيات والابتكارات، وهي التي تشكّل من الناحية الإبداعية خللاً يهدّد الشعرية دائماً

بالتميّع. وحيث لاغنى عنها لإحداث المنطوق الجديد ومن ثم "الرسالة"، فإن هذه الإشكالية تقف ـ هي وغيرها ـ وراء تجدّد الشكل الفني للقصيدة، وتشكّل حافزاً لابتكار التقنيات التي تعمل على تصعيد شاعرية النص.

اختلاف الحمولة السياقية والدلالية

يعتمد اختلاف الحمولة السياقية والدلالية على اختلاف كيفيات تأليف كل منهما مع العناصر الأخرى التي يتم اختيارها، كتلقيح الاقترانات السياقية، وهو ما سنحاول أن نقدم بعض النماذج التطبيقية له.

وسوف نرى أن التضمينات أو الإحالات التي تشير إلى نصوص خارج النص الشعري، ما هي إلا تلقيحات لتلك الاقترانات السياقية والدلالية.

يصدّر عبدالمنعم المحجوب كتابه بهذا الأثر الصوفي عن لسان الدين بن الخطيب:

" **الحَرَكَةُ وَهْمُ**

والزّمَانُ وَهْمُ

ومَا ثَمّ إلا خَبَرُ مُجَرّدٌ

لاشيَء منْهُ في الخَارِج"

وهو استهلال يعمل علّى وضع المتلقي في الحقل الدلالي للنص.

فماذا نرى في هذا الاستهلال؟

إذا كانت الحركة وهم والزمان وهم فما هي الحقيقة؟ تلك التي يريد لنا الأثر أن نهتدي إليها؟ بديهي بعد أن وصف الوجود المادي بالوهم المتمثل في الحركة الخالقة للزمن، فإننا نكون مهيئين لاستقبال المعرفة الميتافيزيقية الصوفية، بأن المطلق وحده هو الوجود الحقيقي، وهو الوعي والغبطة، النور المحض، غير المختلف عن الذات الروحية الإنسانية؛ لذا، فإن السبيل الوحيد لهذا التطابق هو العروج في الذات واكتناهها، بوصفها متماهية مع المطلق، وخارج هذه الحقيقة، لايكون العالم سوى مجرد وهم.

"وما ثَمّ إلا خَبَرٌ مُجَرّدٌ

لاشَيءَ منْهُ في الخَارِج "

إذن كل ما هناك هو مجردّ لغة مجردّة لاتعبر عن شيء

في الخارج، لأن الخارج حركة وزمان، وما هما إلا وهم.

على ضوء هذه المقاربة التي يضعنا فيها التناص، والتي أتت هنا في شكل تصدير لـــ "كتاب الوهم"، فإننا نتوقع أن تأتي دلالات النص إما بالتماهي أو بالتضاد مع الأثر الذي رواه لسان الدين بن الخطيب والذي يأتينا بجاهزيته المسبقة، وليس معنى ذلك أن يكون التماهي أو التضاد مباشراً، فعملية تفضية الدال وإعادة ملئه سوف تحتاج إلى تقنية تعمل على مخاتلة الدال في موقعه من تركيب الجملة الشعرية، وعلى مستوى السياق، لكي تحدث الانعطافة في المعنى. لذلك سوف يبدو لنا الدال مراوغاً لا يستقر مدلوله، فالرجرجة التي سنراها للمدلول ناتجة عن تقنية في التراكيب اللغوية تهيمن عليها الفكرة ويقودها القصد الفني.

وعلى مستوى الاقترانات السياقية والدلالية نقرأ هذا النموذج :

" أَذْهَبُ مِنّي إِلَيّ

ولا أَصِلُ

الظَّلْمَاء ضَاحِيَةٌ

والعَيْنُ هَاجِعَةٌ

والرّوح مَعْرُوجٌ بِهِ ".[5] (**)

والتضمين هنا من الحسين بن مطير، والبيت في الأصل:

زَارَتْكَ مهمهة والظّلْمَاءُ ضَاحِيَةٌ

والعَيْنُ هَاجِعَةٌ والرّوح مَعْرُوجٌ

الظلماء ضاحية كالنهار، والعين هاجعة مغمضة في استرخاء، بينما الروح معروج به، فيعمل هذا التلقيح بسياق النص على محور الوصف لرحلة الذهاب عند الشاعر (مني إليّ) حيث يفاجئنا بمحتوى الاختلاف مع ابن مطير عندما يختتم الجملة بـــ "ولا أصِلُ".

هذا الاختلاف التمهيدي الذي نجده ككسر لليقينية والذي نقرأه بعد ذلك في "مُعْطًّى لَنَا نَزِلٌ مِنَ اللّحْدِ إلَى المَهْدِ" ملاحظين هذا الانقلاب الذي يشير إلى إمكانية تغيير موقع الرؤية للموضوع عندما قدّم اللحد على المهد، مؤكداً إمكانية هذا الانقلاب كاختلاف أصيل لموقع النظر في:

" **خَطٌّ**

سَمَاءُ

أَمْ

بُرْجٌ هُوَ.

نُقْطَةٌ

طَيْرٌ

أَمْ

حَجَرٌ هِيَ ". [2]

مفجرًّا بذلك نبع من الاحتمالات وهازًّا سكونية الحقيقة:

" مَنْ مَوّهَ المَبْدَأَ بكُلّ هذهِ الدّقّة " [2]

مازلنا سادرين في استقصاء الاقترانات السياقية، لنقرأ هذا التلقيح محاولين الكشف عن اختلاف موقع رؤية الشاعر:

" أنَا النّقْطَةُ تَحْتَ البَاء

يَقُولُ الشّبْلِي

النّقْطَةُ رَأْسُ الخَطّ

يَقُولُ ابنُ عَرَبِي

أَنْ تُدْرِكَ مَا لا يُرَى

تّرَى

للنّقْطَةُ اتّسَاعُ كِتَاب " [15]

يعقب الشاعر على ذلك في المقطع التالي مباشرة:

" **بَيْنَمَا الغَابَةُ**

تُعَلّمُ الخفَاء

تَكُونُ الصّحْراءُ

امْتِحَانَ الخِفّةَ.

كَيْفَ لأَثَرٍ تتركه أن يسبِقَكَ

...

وقتٌ للطائرِ السكران " [16]

معلياً هنا من قيمة الممارسة والتجربة الإنسانية، قاذفاً بالاحتجاج:

" **كيف لأثر تتركه أن يسبقك** "

حيث يحيلنا ذلك إلى محاججة التلقيحات التي مرت بنا، سواء من الشبلي أو ابن عربي، باعتبار اللغة أثر من نتاج

الإنسان وليست سابقة عليه، مختتماً هذا المقطع بـــ: "وقت للطائر السكران".

وهما دالان مراوغان يلعبان على انفتاح المعنى على رؤية الشاعر التي يعتمر بها المتن، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار أن "كتاب الوهم" قد أتى بدون عناوين تفصل كل مقطع/ قصيدة على حدة، رافعاً بذلك أي احتمال لقيام سور يمكن أن يعرقل امتداد الدوال في تتابعها السياقي، ومشرعاً الباب أمام سريان المدلولات عبر سياق النص.

فعندما يختتم قصيدته بـــ: "وقت للطائر السكران" يكون بذلك قد جمع بين دالين (الطائر، السّكر) اللذين يشتغلان على توليد دلالات تختص في جانب منها بالعمق الفلسفي على المستوى العمودي، وعلى الجانب الآخر تلعب على المستوى الأفقي.

ولا يتأتى لنا تتبع هذا التشابك إلا عبر تفكيك يسمح لنا بالإمساك بالمدلول الذي يظهر في حركة انتقال الدال من جملة إلى أخرى في تتابع السياق.

وقد يعمد الشاعر هنا إلى الترميز على الطريقة الصوفية، ولذا سيكون علينا أن نلتقط الرمز في: " **الصّمْتُ كَافٌ**

إذا بَطَلَ التّشبيه " [36]

والرمز هنا يختص بحرف الكاف، الذي هو حال للصمت، ولكنه ليس الصمت الاستاتيكي. إنه صمت في حالة حركة منتجة للطاقة التي بها يعتمر المعنى، فنقرأ:

" مَا الحَيْرَةُ

إذَا أَيْنَعَ الصّمْتُ

ولَيْسَ فِي يَدِكَ أنْ تُبْقِيهِ

عَلَى شَجَرَةِ الكَلام " [14]

فالضمير في " تبقيه " يعود على الصمت، ولكنه الصمت المشروط بـــ إذا، جالباً اليناع إلى البؤرة، واليناع من خصائص الشجرة. إن هذا الإبدال يلعب على انتقال الشحنة الدلالية بين الدالين، تحميل حائر بين قطبين، لاحظ التقابل بالتضاد بين "الصمت" و"الكلام" مع انتفاء القدرة على " إبقائـــ/ــــه "؛ إبقاء اليناع، أي الصمت، في حالته المشحونة، فالصمت قبل ذلك لا يخلق الشحنة، فهو هنا قد خرج عن معناه في دلالته الأولى، ولذلك فالضمير في "تبقيه" يضلّل القراءة إذا توقفنا عند مستوى مدلول الصمت حرفياً.

ولذا يجب أخذ أداة الشرط " إذا " في الاعتبار، لنجد جوابها في الفعل "أينع". ذلك اليناع المنسوب للصمت، والذي هو من خواص الشجرة، وهي بدورها منسوبة إلى الكلام، ذلك الذي يقابل الصمت بالتضاد، فيصبح هذا التضاد أشبه بقطبين يتبادلان اليناع في حركة تردّد. هذا اليناع الذي هو نتاج الصمت المتأمل، الصمت الذي هو على المستوى الأول تفضية، وعلى المستوى الثاني فيض، ويشكل بدوره ضغطاً متنامياً عبّر عنه في مكان آخر بالقول:

" **تَفْضِيَةٌ تُنْتِجُ تَفْيِيضاً** " [33]

هذا التردد بين الصمت والكلام، هذا اليناع، هو نفسه الإقامة في الرجفة، التي عبّر عنها بـــ : " **أَقَامَنَا فِي رَجْفَةِ اليَاء** " [28]. الياء هذا الألف المخفوض الذي يتوسط "البيت"، ولكن علينا أن نلتزم "الصمت" ولا ننزلق إلى مسار آخر تجرّنا إليه لفظة " البيت " على الأقل هنا مع هذا الخيط الذي نستلّه من نسيج .. " الصمت ".

" **الصَّمْتُ كَافٌ**

إذا بَطَلَ التَّشْبِيه ". [36]

رأينا لتوّنا أن الصمت والكلام يتبادلان اليناعة، وشهوة الضد هذه يتولّد عنها في الأثناء مجال الحيرة. إذن الصمت هنا هو ضرورة سياقية. ولكي نتعرف على هذه الضرورة المفترضة سياقياً سوف نلجأ إلى تفكيك الجملة السابقة (الصمت كافٌ..).

الكاف حرف يستخدم كأداة تشبيه، وقد أبطله الشاعر هنا، وقام بالتالي بتوجيه البحث عن المعنى نحو الرمز. وإذا تمعّنا في علامات رسم اللغة ذاتها سوف نرى ما يقودنا إليه هذا الاستبدال، فالعلامة تُرسم هكذا (كـــ) وهو أيضاً حرف البداية في فعل الكينونة "كن"، ذلك الأمر الإلهي الذي به يبدأ الخلق. كما أنه يدّل في لغة الصحراء الليبية على "الكهف".

فما هي علاقة الصمت بهذه العلامة اللغوية (كـــ)؟ أليست هذه العلامة المحاكية لرقبة الطائر المعروف بمالك الحزين (اللقلق)، ذلك الذي يصيح، كما في المعتقد الشعبي، قبل الشروق منغّماً: الملك لكـــ لكـــ لكـــ، جالباً الشمس من جوف الليل؟

هل الصمت هنا هو ذلك الطائر الذي يحضر الشمس، أي الحياة؟ الصمت اليانع الذي " ينتج تفييضاً " الخالق للمعرفة/

للوجود/ " كن ". ذلك الصمت المنتشي " سكراً " بالتأمل هو ذلك " السكران " الذي سرق ألواح القدر من الإله إنليل، رب المصائر السومري.

" يَا لَكُنْ ذاتِ عُنُقِ البِينُو " [43]

والبينو في المصرية القديمة هو طائر يقف على صخرة مرتفعة تعرف بـــ: صخرة بن بن. وهو يولد من ذاته، وكلما كبر يعود إلى عشه ويرفرف بجناحيه ليثير ناراً يحترق فيها، وليخرج منها طائراً فتياً وجميلاً ليعود إلى قمة الصخرة مراقباً شروق الشمس، فهو طائر يجسد الشمس وروح أوزير وهو لا يولد ولا نسل له ويتجدد باستمرار. ويُرسم عادة على شكل الطائر، مالك الحزين. وبعد بناء الهرم الأكبر أصبح ظهوره في الأسطورة فوق قمته.

إن التعجب في " يَا لَكُنْ " تحيل في جانب منها إلى الشبه بين رسم العلامة اللغوية وعنق ذلك الطائر. ولكن الشاعر هنا يعقب بـــ: " قَدْ لا تَتْرُكُ وَرَاءَهَا سِوَى رَمَادِ الطّائِرِ نَفْسه " متشككاً في أن يكون البعث والتجدّد حتمي كما تدل الأسطورة وكما درج الكثير من الشعراء المعاصرين، كاسراً هنا هذا التفاؤل الرومانسي، عند إسقاطه على الواقع.

" دَائِما يَتَضَوّعُ منْها المُرُّ "

" والمرُّ " مادة كان يستخدمها قدماء المصريين ضمن مواد التحنيط. مما يجلب دلالات الموت في أفق القراءة. ويجعل عملية التجدّد مشكوك في دورتها على مستوى الواقع. على الرغم من تشييعها لبيئة كهنوتية معبأة بيقين البعث، مما جعل الدال حامل لفكرة التضاد (الموت والبعث).

يمكننا أن نرى الصمت هنا باعتباره ضرورة أبرزها السياق، فالصمت انزلاق إلى الداخل، إلى الكهف، على مستوى الذات، والكاف انزلاق إلى الداخل، إلى الـــ هناك، بدلالته الكونية المجهّزة بحزمة من الرموز (بزوغ الشمس بعد الموات الليلي، عودة الروح لأوزير) فالعودة من الموت على مستوى الوجود، وعلى المستوى المعرفي الميتافيزيقي تتشابك دلالاتها في " الصّمْتُ كَافٌ ".

هل الإيناع هو عودة دائمة بالنص إلى ذلك البزوغ الأول هناك على.. " المَاءِ القَدِيمِ نَفْسِهِ " [13]، و.. ﴿وَكَانَ عَرْشُهُۥ عَلَى ٱلْمَآءِ﴾ [الآية]؟.

هل نعود إلى مدخل الكتاب حيث يضع الشاعر الكلمة والصمت في حالة تطابق مفترض:

" كَلِمَتِي صَمْتٌ يَسْتَدِرّ الصَمْتَ أَنْ يُنْصِتَ أَكْثَرَ " [1]
حيث لا يصح الصمت إلا " إذا أينع " بالانزلاق إلى الداخل.. " مِعْرَاجُ كِتَابِي إِلىَ ذَاتِهِ " [1]

فالانزلاق هنا بالمستويين الذين أشرنا إليهما آنفاً سنراهما هنا ملتحمين، فلفظة " معراج " في الجملة السابقة تنفتح علينا بمضامين تفيد التحام الذات بالمطلق .. ﴿ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ ۝ ﴾ [الآية]، و" كَلِمَتِي صَمْتٌ" التي تجمع بين المتضادين تعبّر عن قتل المسافة في أفهامنا من ناحية، وتدل من ناحية أخرى على عملية خلق بالأمر الإلهي "كُنْ" وخلق كتابي (النص).. "مِعْرَاجُ كِتَابِي.."

النصّ المنزلق

تشدّنا رواية لسان الدين بن الخطيب كاستهلال لـــ "كتاب الوهم" إلى استكناه دلالته والتعامل معها كتناص يوجّه القراءة، إما بالمضاهاة أو بالتماهي أو بالتضاد، وقد سبق فأشرنا أن الشاعر حريص على تثبيت اختلاف رؤيته مع دلالة نص بن الخطيب، التي تفيد نفي الحقيقة عن العالم الوجودي واصفة إياه بالوهم.

فهل نجد في نص "كتاب الوهم" ما يثبت هذا الاختلاف؟

يحاول الشاعر هنا أن ينسج رؤياه من خيوط رهيفة يستلها من نسيج الجاهزية، مراوغاً دوالا ترسّخت قيمها المدلولية عبر كثافة استعمالية زمنية ممتدة في تاريخنا الثقافي، الشرقي بشكل عام، كما في الطاويّة، الأمر الذي يساهم في تضليل القراءة المتعجّلة التي وصفت قصائد عبدالمنعم المحجوب بالتصوّف.

فالإدراك الفائق للشاعر لكثافة الستارة المدلولية للغة قد ألجأته إلى التعامل مع الفكرة بنقض نسيجها وتجريد خيوطها وتلويناتها وإعادة استعمالها بإعادة نسجها من داخلها. وبذلك يكون قد حدد لنفسه مهمة صعبة مستدعية نفس الصعوبة في قراءة نصه من ناحية التلقي.

وإذا اقتربنا أكثر من مفاعل اللغة في تراكيبها وعملية تأليف عناصرها، فإننا سوف نواجه بأبعاد مضافة إلى الإشكالية السابقة، وهي الإحالة التي تكمن في ظلال الدال نفسه إلى الإرتحال في العمق الثقافي الزمني داخل منطقتنا العربية أو خارجها باتجاه الشرق.

واللغة هنا على مستوى الاختيار قد نهضت للمعنى ليس

عبر الزمن فحسب، وإنما بالضرورة عبر جدل الراهن معه، بينما ألجأته الفكرة على محور التجاور لإحداث عدولات على مستوى معاني النحو في تركيب الجملة، مما أدى إلى انعطاف على مستوى المعادلة النحوية أدّى بالضرورة إلى انعطاف على مستوى الدلالة في مجرى السياق.

لقد أثبتنا العنوان الفرعي "النص المنزلق" لكي نستخدمه للإشارة إلى النص سابِق الجاهزية، وكذلك النصوص التي تعيد تدوير جاهزيته، وهذه الجاهزية هي موضوع وساحة اعتراك النص المبدَع موضوع الدراسة التي بين أيدينا.

لنبدأ مع الشاعر حيث يتماهى مع النص الصوفي ويتضاد معه في آن:

" أَشْرَبُ

لأَرْتَوي سَرَاباً

أُوَاصِلُ

لأَسْقِي الآخَرَ سَرَابِي

أحْلُمُ

لئلا يَخْدَعُنِي سَرَابُ الآخَرِ

أُوَاصِلُ

لأُخْدَعَ بسَرَابِي " [6]

إنه هنا يكشف عن مسار أحادي النزعة، أحادي الاتجاه.. (منّي إلي)، فهو يشرب ليرتوي سراباً ويواصل ليسقي الآخر سرابه، بينما يتحصّن بالحلم ضدّ الآخر معتبراً سرابه خادعاً. وهنا نجد أنّ توحّداً قد نشأ بين الشاعر والآخر في كونهما متواريين في ماء ليس آخر الأمر سوى مجرّد سراب، فالماء متوارٍ هنا، وهذه اللفظة لا تظهر في هذا المقطع بالرغم من أن كل كلمة فيه تشير إليها، فضلاً عن الإحالة الضمنية الدائمة والمضمرة بين كلمتي "سراب" و"شراب".

بينما في مقطع تالٍ يجرّد الصوفي من أي ماء حقيقي في لغة كاشفة:

" السُّكْرُ الصّوفِيّ

أَقْدَاحُهُ وخَمْرُهُ من السّرَاب

صَحْرَاءُ الصّوفِيّ

شَسَاعَةُ المَدَى في العَيْنِ المُغْمَضة

الصّوفِيُّ نَفْسُهُ

صَانِعُ سَرَابٍ مَاهِرٍ " [7]

جالباً معه إمكانية استدعاء ثان للدلالة المتناظرة مع بيت الحسين بن مطير الذي مرّ بنا، فالسكر الصوفي أدواته وماؤه من السراب، وشساعته تأتي عبر إغلاق نافذة الرؤية التي نطلّ منها على الوجود (العين هاجعة والروح معروج).

إلى هنا كان الشاعر قد منحنا من الضوء ما نستطيع به أن نرى، ولكنه سرعان ما سيعمد إلى الدخول بنا إلى ظلمة المتاهات:

" **كلّمَا أشفقَ عَلَى نَفْسِهِ**

تُعَاوِدُهُ الحُمّى كُلّمَا اسْتَفَاقَ

رَأى صُورَتَهُ أَمَامَه

يَعُودُ ثَانِيَةً يَغِيبُ

فِي طَلَبِ الأَصْلْ " [8]

قالباً بذلك المعادلة التي صاغها الصوفيّ لسان الدين بن

الخطيب حينما نفى الحقيقة عن الوجود، معتبراً إياه وهماً. بينما في هذا النص نجد الشاعر يعقب بـــ " يعود ثانية.. " وهذا التكرار يشير إلى أنه ليس ثمة شيء هناك سوى "صورته" المنعكسة عن الوجود. موضّحاً بذلك الاستيهام الذي يمارسه الصوفي على نفسه عندما يظنّ أن الأسباب التقت بينما هو لا يرى سوى انعكاس صورته. منادياً إياه على لسان الأرض:

" يا مِسْكينْ!

- تَرْجُو لَهُ الأَرْضُ وَعْيَاً -

صُورَةٌ أَنْتَ بالرّغْمِ من هَالَةِ الزّاجِ

لا ظِلّ لَكَ

وظِلّ أَنا لِلتّرَاب " [9]

مستعيراً حالة فيزيائية مُشاهدة هي انعكاس نور الشمس على القمر، ولعلنا قد لاحظنا الدلالة في لفظة " الأرض " التي تختصر الوجود المادي، وتكتنز معنى الوقوف على صلابة ممكنة، حينما ترجو له وعياً، فينكشف في " لا ظِلّ لَكَ.. وظِلّ أَنَا لِلتّرَاب " سلسلة الانعكاسات المتكررة " صُورَةٌ أَنْتَ بالرّغْمِ من هَالَةِ الزّاجِ " محيلاً إلى " رأى صُورَتَهُ أَمَامَه " التي مرّت

بنا، فالخطاب هنا متصل ومتمحور حول الفكرة التي تحيل إلى أصل مادي ليبطل بذلك حالة الزهو الناشئ عن خداع السراب، الذي أدواته: " أَقْدَاحُهُ وخَمْرُهُ من السّرَاب ". فالصوفي صورة لا ظل لها، بينما الشاعر ظل للتراب الذي خلق منه، ناسبًا بذلك ظله إلى الوجود.

الحروف لدى الصوفي رموز يجري تأويلها لخلق هيكل معرفي لما وراء الطبيعة، أو هي رموز لهيكل "وجودي" موازٍ للهيكل المعرفي الميتافيزيقي، كما هو الشأن عند ابن عربى، وهي معرفة مرتهنة للدوغما أو (الأيديولوجيا) المنطوقة على يقينية مطلقة. وإذا كنا قد قرأنا للشاعر إدانات متفرقة هنا وهناك للعقل الأيديولوجي، فإننا نستطيع هنا أن نضيف إليها إدانته للدوغما وإدّعاء اليقين الخاص، والحالة واحدة بشقيها، ومن هنا لا يمكن النظر إلى الرموز الحروفيه إلا كنصّ منزلق:

" مَا الوَهْمُ

أنّكَ تَطْوِى اليَقِينَ

وكُلّ شَرَفِكَ بَاءُ الاسْتِعانَةِ " [17]

الباء هنا رمز لمكانة العبد من الله عند ابن عربي، فالباء

في "بِسْمِ للهِ الرّحْمَنِ الرّحيم" وهي مفتتح سور القرآن، تخفي/ تضمر الألف الذي هو رمز على الله، والإخفاء هنا (الكلام لابن عربي) دليل على استعانة الظاهر بالباطن، فالباء هي مكانة العبد من الله الذي هو الباطن، وما الألف المختفي سوى إشارة إلى ذلك الباطن، فالمعرفة الصوفية وهم لأنها تصدر عن تصور يقيني تنطوي عليه. وهي بذلك لا تخرج عن أية فكرة مرتهنة ليقين مسبق، تتساوى في ذلك مع الضد، فالأساس الأبستمي لها نجده في الذهنية الغنوصية، والذي تم امتصاصه وإعادة إنتاجه في عمليةِ تجديدٍ أداتُها لامُ النفي:

" مَا الوَهْمُ

أَنّكَ تَمْتَصّ ضِدّكَ

وَكُلّ حُكْمِكَ لامُ النّفْي" [20]

فالضد سابق عليك، وهو أصل لك:

" الضّدُّ أَصْلٌ

والنّدّ أَصْلٌ

مُنْذُ أَنْ كُنْتَ هُنَاك " [21]

لذا لا تكتفي بلام النفي، بل:

" **رَمّمْ تَشَابُهَكَ**

صَحّحْ أَشْبَاهَكَ وَمَاءَهُمْ

تَرَى اخْتِلافَكَ. رُبّمَا

أَنْ تَغُورَ أَعْمَقَ

كَمَا لَوْ أَنّ وَجْهَكَ سَيَنْطَفِئُ

كَمَا لَوْ أَنّ كَفّكَ تُضيءُ

وَأَنّ نَبْعَاً آخَرَ يَشْتَعِلُ " [22]

ولعلنا هنا نلاحظ تلك الدوال التي تظهر لنا في حالة تعاضد لتبتني لذاتها جداراً يتأسّس لردم هوّة السراب، مثل: رمّمْ، صحّحْ، ترى، وينسب للأشباه " ماءهم " وليس سرابهم.

ومن نسيج المقدس ذاته يستل صورته الاستعارية: " كَمَا لَوْ أَنّ كَفّكَ تُضِيءُ " مذكّراً بموقف النبي موسى في إطار الذهنية السحرية.

" وَأَنّ نَبْعاً آخَرَ يَشْتَعِلُ " حيث يجمع بين الماء والاشتعال، "فالنبع" (الماء) حيث روح أوزير المتجددة بالبعث، بالفيضان،

بجريان النيل، تُجمع مع "الاشتعال"– البينّو المحترق المتجدد. فالتجدد والبعث والاستمرارية دلالة تجمع بين النقيضين – الاحتراق – البعث، فالضد سابق وهو الأصل؛ والشمس المرتبطة بالبينّو، والماء المرتبط بأوزير، هما بداية الوجود الحي والانتظام والانتصار على الفوضى والشواش كما فى الأسطورة المصرية القديمة.

" صِرْتَ عَدِيدَ

أَشْكَالٍ

وَظِلّكَ وَاحِدٌ

شَاهِدٌ كَهِلالٍ

ضَلَلْتَ ضَلالاً بَعِيِداً " [23]

والتشبيه هنا في " شَاهِدٌ كَهِلالٍ " في ظل السياق يؤشّر على بعد في زمنية العلامة عبر ارتحالها لتصبح رمزاً، فالهلال الذي هو رمز إسلامي يعتلي القباب والمآذن والبيارق، ما هو إلا رمز وثني مرتحل عبر ثقافة المنطقة العربية تاريخياً، فهو رمز للإله "سين" في صحراء سيناء والتي ربما أخذت اسمها منه وكذلك هو مرادف أيضاً لقرن الثور في الرموز الأشورية،

وهذا الارتحال للرمز عبر الزمن يختزله دال هلال، فبينما تتغير الأشكال الثقافية أو الدينية المستخدمة له، إلا أنه يظلّ واحداً على الرغم من عديد الأشكال التي آل إليها ثقافياً، معطياً بذلك مخزوناً دلالياً واسعاً في عمق المحور الرأسي لتركيب الجملة في تحوير فني مهيمن عليه بالفكرة الرئيسية للنص الشعري عند عبدالمنعم المحجوب. يعمل هذا المخزون الاحتياطي الدلالي هنا على حفر نبع للمعنى يروي الفكرة ويؤمن لها "تفييضاً" مناسباً، فإذا قمنا بتفعيل المزيد من استدعاءات العبارة "شَاهِدٌ كَهِلالٍ" نجد أن الهلال يعتلي قباب الأولياء – قبورهم كشاهد فيكون المعنى محيلاً إلى الموت، الذي هو استهلاك الدلالة المحفّز فنياً على عملية التعويض الدلالي.

نقف مع الشاعر مرة أخرى على صورة لاعبة تستخدم أدوات الصوفي اللغوية نفسها:

" **أَنَا هَفْوَةُ لِسَانِي**

بَيْنَ الظّلالِ وبَيْنَ الضّلال " [25]

فالظلال (جمع ظل) تتجانس جناساً ناقصاً مع الضلال، يفرق بينهما شبه الألف الساقط فوق الضاد ليجعل منها ظاء، هذا الفارق بين الظلال والضلال رهيف على مستوى العلامة

اللغوية، كثيف على مستوى مدلولها لو دققنا في رمز الألف الفارق بينهما. الألف رسماً هو رمز ظاهر للّه، ففي " الظلال " التي تثبت شبيه الألف نجد الإنسان : ظل الله وشبيهه، وفي " الضلال " يختفي هذا الشبيه أو يُخفى، وهي تماماً حالة التيه والضلال.

ويواصل الشاعر الكشف عن الانزلاق على المستويين الذاتي والكوني، حيث:

" **البَيْتُ**

الذِي لا نَوَافِذَ لَهُ

وَلا غِنًى عَنْهُ

يُضْمِرُ طَائِرَ زُو " [26]

" فالبيت " هذا الدال الذي يتخذ المتصوفة منه رمزاً يذكونه بتحميل علامات اللغة مدلولات ومرموزات لتغذية فكرتهم ويقينهم المسبق، يدخله الشاعر متزوّداً بنفس المهارة في تضاعيف النسق اللساني الصوفي كاشفاً إمكانية اللعب بالعلامات، موضّحاً أنها ليست بالضرورة مفضية إلى الخاتمة نفسها.

فبينما تكون حروف البيت مؤولة في الصوفية بما يخدم أوضاع السالك في الطريق، يكون عند الشاعر مضمراً لـــ "طائر زو"، هذا الطائر الذي سرق ألواح القدر من الأله إنليل وأشاع الفوضى في عالم الألهة في ميثولوجيا بلاد ما بين النهرين (راجع الهامش [26])، و..

" البَيْتُ

الذِي لا بَابَ لَهُ

وَلا غِنًى عَنْهُ

يُضْمِرُ فَاتِحَةَ الكِتَاب " [26]

متسائلاً:

" إلَى مَنْ أَسْكُنُ"

ومجيباً:

"ضِدّكَ الْيَكْمُنُ فِيك " [26]

ويظل الشاعر سادراً في كشفه ما بين مفهوم البيت عند الصوفية، " البَيْتُ الّذِي وُضِعَ للنّاس " (الآية) و"البَيْتُ الّذِي قَابَ قَوْسَيْنِ" [28] باء بحدّين، كما في الأثر الصوفي، أي دائرة الميم

التي إذا فتحت صارت قوسين، وهذه الأوضاع التأويلية للعلامات اللغوية تجعل الصوفي منتشياً بقابلية تشبه: " جَمَلاً صَحْرَاؤهُ بَيْنَ عَيْنَيْهِ " [27].

وعندما يعقب على هذا اللعب:

" **بَيْتُ بِدَايَةٍ فَوْقَ مَائِهِ**

كُلّ مَرّةٍ نَظُنّ نَسْكُنُهُ

نَجْزِمُ

أنّهُ وُضِعَ لَنَا " [28]

فإنه يكشف عن عملية التماهي في المؤوّل الصوفي موضحاً الانزلاق إلى الداخل الذاتي، بينما لا يترك ثغرة تفضي إلى الداخل التاريخي إلا ولجها، كاشفاً البعد الميثولوجي كرافد أصيل، فهو ضدّ، وقد تم امتصاصه وحكم عليه بالنفي.

لذلك يصرّح متعمّداً بتقريريّة الطاو:

" **الكَلِمَةُ**

الفَخْمَةُ رَذِيلَةٌ

الكَلِمَةُ

العَابِرَةُ ذَاتُ أجْرَاسٍ

الكَلِمَةُ

الّتي تُعَلّمُ قَاتِلَةٌ " [30]

مسجّلا ثلاث نقلات في لعبة المنطوق، واسماً الكلمة التي تعلّم بأنها قاتلة، لأنها تعري الرذيلة وتبطل تأثير الأجراس.

فذلك الذي..

" **يُبْصِرُ مِنَ الأَوْدِيَةِ.. ضِفَافَها القَدِيمة** " [31]

هذا الأيل الجبلي المخدوع بسراب ماء قديم أعماه عن رؤية الجفاف في الأودية القديمة، وهي صورة فنية رائعة تحمل من الدلالة ما يكفي لوضع الرؤية بالتضاد وليس بالتماهي مع مسلك المتصوّفة.

مسجلاً فتنة " العماء ":

"وَادٍ يَمْتَحُ مِنْ صَحْرَاءٍ" [33]

كيف؟ إنها..

" فِكْرَةُ تَعْشِيقِ ضِدّيْنِ " [33]

هذه الجدلية الحلزونية التي تتناوب فيها الأضداد أوضاعاً

تشي بـــ"اللاثبات":

" **إقْدَامٌ يُحَرّرُهُ الخَوْفُ**

نَاعِظٌ يَصِيرُ إلَى وَادِعٍ

تَفْضِيَةٌ تُنْتِجُ تَفْيِيضاً " [33]

" **دَائِراً دَائِراً**

وَادٍ يُفْضِي دَائِماً إلَى مَدْخَلِهِ " [34]

ولكنه يشير علينا بأن:

" **ثَمّةَ عِلْمٌ للإفْلاتِ** " [34]

من هذه الدائرة:

الانزلاقِ إلى الداخل :

" **كُلّمَا انْزَلَقْتَ اقْتَرَبْتَ**

مِنْ مُرَبّعِ العَنَاصِرِ:

بَيْتُكَ الّذِي تُكِنّهُ " [34]

ربما مشيراً إلى الحروف الأربعة في " بَيْتُكَ " ، بـــ" إعرابها " الذي سبق وأن حدّده لنا، والذي يوازيه بالأوضاع

" هنا "، " هناك "، " خارجاً "، " داخلاً "؛ فالبيت عندما تنفكّ منه التاء، تكون الباء (باء الاستعانة) مصرّفة هكذا، مرة مع الياء، فتصبح "بِي"، ومرة مع الكاف، فتصبح " بِكَ "، وهكذا تنفكّ الدائرة بي وبكَ (الإنسان) والذي هو أيضا مربع العناصر: الماء والطين والهواء والنار. بينما يعمل الدال "تكنّه" على توجيه السياق الدلالي نحو الذات المنطوية على الآخر.

إن الانزلاق هنا نحو استكناه كوامن الذات حيث "الضدّ أَصلٌ"– بي/ بك. وليس الانزلاق الصوفي ذا الرؤية الأحادية المنطوية على اليقينية. فتوطّن المعنى في الدال هو موضوع ساحة الاعتراك التي حدّدها الشاعر لهدم تلك الجاهزيّة التي تعمل على توطين الفكرة في مسارات (مقبولة) كما تعمل على مدّها بشرعية ناتجة عن الركود الزمني ذاته، لتصير الفكرة انعكاساً للجسد الكوني، ذلك الذي يصفه المتصوفة بالوهم. فـــ:

" الفِكْرَةُ المُتَوَطّنَةُ الحَامِلَةُ انْهِدَامِهَا

الفِكْرَةُ الهَشّةُ الولاّدَةُ

صَدَفٌ

وأَعْشَابٌ

أفْكَارٌ

تَوْهِيمُ

الجَسَدُ

الكَوْنـِيّ " [38]

إننا نلاحظ هنا الفهم الجدلي لعملية الهدم والولادة، حيث الفكرة المتوطنة حاملة لانهدامها. أي مبدأ الوحدة والصراع، وانبثاق الجديد ـ والولادة ـ من الحقل الدلالي للموت والحياة هذا الثنائي الذي يحيلنا أيضاً إلى أساطير الخصب التي سبق الإشارة إلى بعضها الوارد في سياق النص وكذلك أسطورة البعث والتجدد في أسطورة البينّو. والدلالة هنا متشاكلة مع الفكرة المتوطنة الحاملة بانهدامها / الفكرة الهشة الولادة.

النـصّ الكامل

" النّصّ الكَامِلُ

كَيْفَ مَعْرِفَتَهُ.

النّصّ الكَامِلُ

احْتِلامُ مَلاكٍ يحْتَلِمُ – أوّلَ مرّةٍ

شَهْوَةُ رَاهِبَةٍ

فَرْجُهَا يَنْتَحُ شَهْوَةً شَرُوداً

النّصّ الكَامِلُ

ذَرْوَةُ حَيْرَةِ احْتِلامِهِ

بُؤْرَةُ فَزَعِ شَهْوَتِهَا .. مَعَاً " [39]

بين النصّ المنزلق الأحادي النزعة، والنصّ الكامل، ثمة علاقة وثيقة، فكلاهما منزلق إلى الداخل. ولكن أي منطقة في ذلك الداخل يشير إليها النصّ الكامل؟ إنها تلك المنطقة المفترضة في براري الذهن، تلك المستعصية على البلوغ : " احْتِلامُ مَلاكٍ " بل " ذَرْوَةُ حَيْرَةِ احْتِلامِهِ "، إنه " شَهْوَةُ رَاهِبَةٍ " بل " بُؤْرَةُ فَزَعِ شَهْوَتِهَا ". إنه جماع بين الذروة والبؤرة، ذروة مستحيلة وبؤرة ملحّة، ـ الرغبة بالمعنى اللاكانى ـ ذروة حيرة وبؤرة فزع، شهوة مخصيّة مورس عليها المنع. إن هذا يؤشر على كل ما هو مقموع في الذات، وعلى تلك المنطقة التي تحولت إلى كهف للممنوعات، للمحرمات، للتابوات المسجونة فيها ذواتنا، وعلى قمع الجسد وتغييبه، على معاناة آلام الخصاء المتراكمة، ولكن من تلك الآلام تتولد حزم الضوء كاحتلام يريد

الانفلات إلى فضاء الاستحالة في بكارة البراري، هل آل التصوف كما تم تصوّره إلى توثين للطبيعة وتحويل من المقدّس والميثي إلى الجسدي؟ ربما! ولطالما ردّد الشاعر أن "الروح وثنٌ عظيم"، ولكننا نعثر هنا بالتأكيد على استيهام اللامنع واللاخصاء واللاألم واللامعاناة واللاكبت، إنها الرؤية التي يدعو لها الشاعر في:

" **مَارِسْ لا إيذَاءَ الكَائِنِ فِيكَ** " [46]

إنه انعكاس آخر لفردوس ذاتي مستعصٍ على الاكتمال، إلا برؤية المنعكس، الأصل، هو " ضِدٌّ "، ولكنه أيضاً " أَصْلٌ ". إنه جماع الذروة والبؤرة معاً، فالنصّ الكامل نص خنثوى جامع بين الذكر والأنثى، بين الأصل والضد. ﴿ **هُوَ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَٰحِدَةٍ** ۝١٨٩ ﴾ ﴿ **وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا** ۝١ ﴾ هذا المزج بينهما يمكن إدراك إيقاعه " مُنْتَظِماً، قَوِياً، سَاكِناً "، كإيقاع فطري أساسي يردّده الإنسان.

" **لِيَكُنْ مُنْتَظِماً مِثْلَ نَبْعِ مَاءٍ**

قَوِياً مِثْلَ حزْمَةِ أَضْوِيَةٍ

سَاكِناً مِثْلَ أَ صيلِ صَحْرَاءٍ

هَذَا الإيقَاعُ

يَنْتَصِبُ

يَنْشُدُ الفَرَاغَ " [40]

ولكن انتصابه الفطري يواجه بعوامل المنع المتراكم، ذلك الخصاء الذي يحتفر لنفسه بؤرة فزع، فجوة بمطلبيتها شديدة الإلحاح تنشد الفراغ. إنها منبع ماء تخصيب النص الكامل الذي " يَنْتَصِبُ " لينشد الذروة، ذروة الحيرة..

" **مَا الحَيْرَةُ**

إذَا أَيْنَعَ الصَمْتُ

ولَيْسَ فِي يَدِكَ أَنْ تُبْقِيهِ

عَلَى شَجَرَةِ الكَلام " [14]

هذا الفراغ المستحيل البلوغ، هذه البراري والظلال العميقة في الصمت:

" **الصَمْتُ إنَاءٌ**

سَيُدْرِكَهُ الفَيْضُ ..

أَتُدْرِكُ حَاجَتَكَ

أَنْ تَكُونَ فَارِغاً " [41]

أن تكون فارغا في مرآة معاناتك، فردوسك الذاتي، احتلام ملاكك، تلك الذروة العالية، ليست في بعد مكاني، وإنما في بعد ذاتي.. هل نرى الآن كياننا، هل ندرك المعنى في نداء الشاعر "كُنْ مُثَنّى"، إجمع بين ذروة حيرة احتلام ملاكـــ(ــك) وبؤرة فزع شهوة راهبتـــ(ــك)، ذاتـــ(ــك)، أنت:

" **كُنْ مُثَنّى**

قَابِلْ كَيَانَكَ

بِمِثْلِ مَا تَصْنَعُ مِرْآةٌ بِكَ " [43]

النص الكامل طريق تُعرف بدايته وتُجهل نهايته. إنه اتصال بين نقطة ارتكاز، وأفق لا نهائي، إنه:

" **السَّمْتُ القَابِلُ كُلَّ ذَاتٍ**

كَيْفَ أَصِفُهُ

الرِّيبَةُ جِذْرُه والوَهْمُ فَاكِهَتَهُ " [41]

يفرد جاك لاكان للمرآة مفهوما نفسياً أطلق عليه "مرحلة المرآة" مشيرا إلى مرحلة في الطفولة المبكرة حين يتعرف

الطفل على جسده كأنه شخص آخر. ومن هنا يربط بين التعرف على الذات والآخر بمعنى أن نشأة الذات وابتناء موقعها يكون مقروناً بالآخر. وقد عُرّف الآخر طبقاً لذلك بمصطلح " ضمنفسي ".

والمعنى في النص هنا يزحف من مستوى إلى آخر ففي هذا المقطع:

" كُنْ مُثَنّى

قَابِلْ كَيَانَكَ

بِمِثْلِ مَا تَصْنَعُ مِرْآةٌ بِكَ " [43]

يبدأ بـــ " كن مثنى " ولكنه في المقطع الثاني يدعو للتجدد دون التخلي عن الأصل. والأصل هنا في الحقل الدلالي لكتاب الوهم هو الجمع بين الضدّين وهنا تكمن آلية التجدد فالضدان لا يتعايشان ولكنهما مولدان للجديد عبر صراعهما. إنه " السّمتُ القابلُ كلّ ذاتٍ ":

" تَجَدّدْ

كُنْ أصْلاً وَدَائِماً

تَكَرّرْ

قَابِلْ كَيَانَكَ

بِمِثْلِ مَا تَصْنَعُ مِرْآةٌ بِمِرْآةٍ " [44]

النص الكامل ذلك المستعصي على البلوغ، من منا يستطيع أن يجازف بالتيه في صحراء ذاته، أن يقتحم فراغه، هل من طريق إليه له وجود حقيقي:

" **أَيّتُهَا الصّحْرَاءُ**

أَرَى مُوسِيقَاكِ الخَبِيئَةَ

أَسْمَعُ هَاجِرَتَكِ

تُومِئُ لِي

أَنَا المُنْقَطِعُ فِي اللّعِبِ الصّامِتِ

أَنَا المُنْتَحِبُ

الجَذْلانُ " [47]

يستبدل الشاعر حواسه، كشرط للإبحار في الصحراء، حيث يوجب السمع تكون الرؤية، وحيث توجب الرؤية يكون السمع. فالموسيقى تُسمع ولا ترى، وهذا ينفي عنها في حالة

الشاعر حرفيتها، فصحراؤه/ فراغه لا مكان لها/ له. وموسيقاها لا تُسمع، بل تُرى.

إن الرؤية تستوجب وجود مكان ذي أبعاد محددة، وهذا التركيب اللغوي المجازى تشير دلالته إلى نفي المكان، مؤكداً ذلك بالمضي في نفس الاتجاه: " أَسْمَعُ هَاجِرَتَكِ " فالهاجرة تُرى ولا تُسمع، و"تُومِئُ لِي" تستوجب رؤية الإيماء، لا السمع.

إن هذه الاستبدالات تلعب على وظيفة عدم وضع الشيء في مكانه، فينسحب ذلك المحمول على الموضوع (الصحراء هنا)، فالرؤية حيث ما لا يُرى، والسمع حيث ما لا يُسمع يشير مرة ثانية إلى أن الرؤية لا تحيل إلى البصر، كما أن السمع لا يحيل إلى حاسة السمع. إنه تدقيق حاسة البصيرة، إدراك ذلك الخبيئ. إنه الإنصات إلى ذلك المنبعث من الفراغ، الإنصات إلى الإيماء، والإيماء حركة فكيف نستقبلها بالسمع.. إنه اللعب الصامت لذلك المنتحب الذي منحه الشاعر "سَلامَ أبٍ يُحْتَضَرُ". إنه الانشداد نحو مصدر العزيف، نحو حيرة ذلك الملاك، انشداد جذلان لذلك الفراغ المجهولة نهاياته كأسئلة غير مجابة.

لكي يُنجز النص الكامل يشير الحلاج على الشاعر:

" حقّقْ بِفرَحٍ نُقْلَةَ اللاعَوْدَة " [48]

ولكن الشاعر له سبيِل آخر، فهو بدلاً عن هذه اللاعودة التي لن تكون سوى توحّد بالسراب، يقول:

" أنْجُ

تَدَبّرْ قَافِلَةً

لأَجْلِ حوَاسٍ مُؤجّلَةٍ

لأَجْلِ عَمًى أَعْمَى

لأَجْلِ عُرْيٍ عَارٍ

لأَجْلِ عُزْلَةِ لُؤْلُؤَةٍ

لأَجْلِ فَرَاغٍ جَدِيدٍ

أَيَّ طَرِيقٍ تَخْتَارُ تَصِلْ " [49]

الجدل بين مستويات التضاد

بعد أن ينصحنا الشاعر " أُنْجُ تَدَبّرْ قَافِلَةً " نرى أن نعود إلى الوراء قليلاً، لنلتقط إحدى الصور التي ابتنى الشاعر عليها التحويل في النموذج السابق "مِنْ أَجْلِ عَمًى أعْمَى".

" يَكُونُ أيْلٌ

أعْمًى عَنِ الجَفَافِ

يُبْصِرُ مِنَ الأَوْدِيَةِ

مَفْتُوناً بالنّدَى

ضِفَافَهَا القَدِيمَةَ " [31]

فالعماء هنا ضلال فيكون " عمًى أعمَى " مختصاً بإزاحة الضلال. فهو أعمى عن العماء. وبذلك يكون دال العمى مختلفاً في دلالته بين الاستعمالين، جالباً معه المعنى المضموني الذي أذكاه النص. تضعنا " يُبْصِرُ مِنَ الأَوْدِيَةِ... ضِفَافَهَا القَدِيمَةَ " على مسار يصلنا بما سبق أن حفرنا مجراه، من أن النص المنزلق يلتزم الجاهزية واصفاً هذه الحالة بـــ " أعْمًى عَنِ الجَفَافِ "، موضحاً المدى الذي أوصله إليه وهم ظنونه بأن

يسير في مقدمة قطيع من الذئاب وهي صورة ترجّح احتمال التهلكة:

" يَكُونُ رَحِيلٌ.

مُوقْلُونْ

يَقُودُ قَطِيعَ ذِئَابٍ.

يُكْتَبُ هُنَا:

كَانَ مُنْتَشِياً بِفِكْرَةِ العَمَى ". [32]

ويأتي بناء الجمل الشعرية مساهماً في تغذية هذا الاحتمال، عندما يضع نقطة الوقف (.) بعد شبه الجملة "يَكُونُ رَحِيلٌ"، فهذه الوقفة تسهم هنا بمدلول الرحيل، كأفق للموت المأساوي، الذي تؤكد عليه جملة نهاية المقطع: "يُكْتَبُ هُنَا"، والتي تحيلنا إلى شواهد القبور، بينما تؤكد جملة الشاهد على انقضاء صورة " مُوقْلُونْ / يَقُودُ قَطِيعَ ذِئَابٍ "، عندما يبدأها بالفعل الماضي الناقص: " كَانَ مُنْتَشِياً بِفِكْرَةِ العَمَى "، فأتت في صورة تأبين مؤكدة على الفكرة، ومن ناحية أخرى جالبةً معها أفق التضاد، على مستوى الكون واللاكون، فالعماء يحيلنا إلى اللاكون، ويكون انبثاق النور، الكون، خالقاً للضدين كمستوى

أول، وهو سابق لظهور الكوائن (كما في قصيدة بارمنيدس)، وبظهور الكوائن يكون عالم الظاهر الذي يصير في تضاد مع عالم الباطن كمستوى ثان لهذا التضاد، وهو ما شغل الميتافيزيقا طوال تاريخها، فانحصر سؤالها في تضاد كسول بين الدنيا والآخرة، وهو تضاد ينبثق عن تضاد المستوى الأول، " فإن كان المقام في الآخرة، مجال الكون البحت، فإن مقام الدنيا لا يضاهي اللاكون المضاهاة الأوفى ". (قصيدة بارمنيدس). ففكرة العمى تلخّص من ناحية أخرى كنه " الفكر التائه " والتي عنوناها هنا بالنص المنزلق، ولكن الشاعر هنا يجمع بين النصّين معاً، بين نشيدين، ولكنه يغنّيهما بمعرفة تدرك جدل الظاهر والباطن، كمستوى يتخلق من التعارض الأساسي، تعارض الضياء والظلمة :

" **العَمَاءُ الفِتْنَةُ مَرْئِيَّةً هُوَ**

فِكْرَةُ تَعْشِيقِ ضِدّيْنِ ". [33]

فالعماء والرؤية تتوسطهما الفتنة. إنها عامل تفعيل (محفّز) "تعشيق ضدين" ويلعب الضمير "هو" على منعطف المعنى.

فبينما يأتي موقعه في نهاية الجملة، يكون عائداً على

العماء، فيستقيم المعنى "العماءُ فتنةٌ مرئيةٌ" ويكون المعنى قد ثبّت دلالته على حالة العماء ظاهريّاً، بينما لو وقفنا في قراءتنا على لفظة "مرئية" وبدأنا الجملة التالية بـــ:

" هُوَ فِكْرَةُ تَعْشِيقِ ضِدّيْنِ "

تكون الدلالة قد انبسطت على الكوني، وتكون العلاقة بين القراءتين، منصبّة على فكرة :

" وادٍ يَمْتَحُ مِنْ صَحْرَاء ". [33]

فالصحراء قاحلة أي: موات، وهو دال يلتحق هنا بالحقل الدلالي للعمى الكوني، بينما يكون الوادي ملتحقاً بالماء والخصب في الحقل الدلالي للنور.

هنا تكمن اللعبة، فالماء الذي لم يذكر هنا، وإن كانت تدل عليه لفظة "يمتح" التي تأخذ أبعاداً أخرى في المعنى حيث يعيد البسيط إلى تعقيد يخدم تشابك الفكرة، فالمتْح هو امتصاص شعيرات النبات للماء الذي تنتحه شعيرات الجذور من الأرض، فيتحول به كيفياً في صورة أخرى.

ويظل السؤال في خاطرنا لم يبرح مكانه، عن هذا الذي يمتحه الوادي من الصحراء عن هذا التعقيد الجدلي لعملية الخلق

بشكل عام. ونقع على إجابة الشاعر لسؤالنا في المقطع ذاته حين يواصل:

" **إِقْدَامٌ يُحَرِّرَهُ الخَوفُ**

نَاعِظٌ يَصِيرُ إِلَى وَادِعٍ

تَفْضِيَةٌ تُنْتِجُ تَفْيِيضاً ". [33]

وتأتينا الإجابة محملة بثنائية التضاد:

إقدام ← خوف.

ناعظ ← وادع.

تفضية ← تفييض.

فهذا التضاد بين الدوال الذي تحمله لنا الإجابة، يحمل جدل الكائنات المؤسس على جدل: العماء – الفتنة – المرئي، فلا إقدام إلا على خلفيّة خوف يبرّره/ يحرّره. ولا ناعظ منتصب إلا يصير إلى وادع مرتخ، إنه النتح من فائض إلى فارغ فتكون نتيجة هذه السلسلة من المتضادات هي: " تفضيةٌ تنتجُ تفييضاً " فينتصب الضد من جديد في تعايش مسجلاً مرحلة استعراض حلقات الحلزون الصاعد.

" **مُوفلون**

يقود قطيع ذئاب ". [32]

إنها حالة الغفلة، العمى الأعمى، صورة من شدة تهكمها تنهض بالمتلقى إلى حالة اليقظة.

بينما تذكرنا الصورة الشعرية التي افتتحها الشاعر بـ " يكونُ أيلٌ أعمَى عن الجفاف " بالآية القرآنية: ﴿ صُمٌّ بُكۡمٌ عُمۡيٌ فَهُمۡ لَا يَرۡجِعُونَ ۝١٨ ﴾ (البقرة، 18)، و- لايرجعون - تحيل أيضا إلى التهلكة. إن الشاعر هنا عندما يجمع بين التضاد في قصيدته إنما يحاول أن يشير إلى العلاقة بين المستويات من رؤية فلسفية ترى أن كل تناقض أولي إنما هو صورة منعكسة عن تناقض أعلى، وهكذا فإن المتضادات إنما تصدر عن فكرة أولَى يصدر عنها كل التداعيات. لذلك فإن النص المنزلق هو ذلك الذي يصدر عن فكر تائه مصاب بالعمى، لا يدرك التبادل المستمر أخذاً وعطاء، المؤسس على تبادل أولي - هناك - حيث لا كون وحيث الظلمة ينبثق منها نور الغبطة، الحقيقة الأولى، التي ينبثق عنها الكون، المحتوي على فكرة التضاد ذاتها - نور - ظلمة.

ولكن اللغز الذي يطرح السؤال الجسور، والذي تعتّم عليه

الميتافيزيقا هو التساؤل الجذري بين الكون واللاكون، "فإذا ارتخت جسارة هذا التساؤل تملّص اللغز فيبدأ إذّاك التيه في العالم المعاش" (قصيدة بارمنيدس)[5]، دون وصل ظواهره وتناقضاته بشريعة هذا التضاد الأول. و" يبقى الميتافيزيقي ساكناً التضاد بين عالم الظاهر وعالم الباطن، بين الدنيا والآخرة، وعند هذا المستوى يمارس التذاذاً بشجوى ما يقدمه له هذا المستوى الدلالي كحصن يعصمه من كل حيرة قد تأتيه مما يُضمر ومما يؤسس. وندرك بيسر ما ينجم عن هذا المستوى من نظام ميتافيزيقي يشغل العامة ثم يبلى فينقضي " (قصيدة بارمنيدس) تاركاً وراءه كسلاً ذهنياً شاغلاً حيّزاً هو نفسه حيّز السؤال الجسور والذي تولاه الشاعر بالجسارة ذاتها التي لم تسمح للغو أن يتملّص من جديد، عندما أدرك العناصر في جدلها الفلسفي.

إن هذا الكسل الذي خلفته الميتافيزيقا جعل " الشرقَ مآلاً " لارتخاء جسارة التساؤل، فذهب في كل حالاته حدّ اللاعودة، أعني: " لايرجعون "، كما ذكرت، فالشرق:

" حَقِيقَتُهُ فَاقَةٌ حَدّ المَوْتِ جُوعاً

حَقِيقَتُهُ تَرَفٌ حَدّ المَوْتِ بَطراً

حَقِيقَتُهُ اسْتِبْدَادٌ حَدّ المَوْتِ تَأَلّهاً

حَقِيقَتُهُ قَرَابَةٌ حَدّ المَوْتِ تَبَلّهاً ". [50]

فلم يستطع الشرق أن يمسك بالعلاقة بين المستويات الدلالية:

" **مَنْ مِنّا تَوَسّطَ حَقِيقَتَهُ**

حَدِيقَتَهُ ". [50]

تائهاً في فنتازم من كلمات، معاقراً الفكر التائه، متمركزاً حول شرقيّة مفترضة هي نفسها التي أسّس عليه الغرب ذاته. شرق غدا غير مدرك لعملية الجدل الكوني في تداعياته، المؤسّس على التضاد الأول، محوصلاً هويته، في ثباتية هي نفسها كسل الذهن الميتافيزيقي، بينما يرى الشاعر أن الهوية:

" لا – ثبات، تبدّلٌ وإمّحاء "

الهوية، يقول:

" **جماعُ "هَوَ" و"هِي" والتّاء..**

اللاثّبَاتُ، التّبَدّلُ، الإمّحَاء

أنْ يَكُونَا نَفْساً وَاحِدَةً

تَبُثّ زَوْجَهَا ". [24]

فالتبدل والإمّحاء هي عملية واحدة، مذكّراً المتلقي بعملية خلق الأنثى من الذكر، كما ورد في الكتب المقدسة، فالتضاد هنا هو صنو الحياة، وهو ضرورة لحلول عمل مبدع في العالم، قصيداً أو معلماً، يفرض مستقرّه، يفكّ ما تداخل فتشابك، أو يعيده إلى التعقيد.

ويضع الشاعر " لا " منفصلةً عمّا بعدها في:

" لا – ثباتٌ ".

تمهيداً لتحويلها إلى موضوع للممارسة في:

" **مارسْ – لا**

إيذَاءَ الكَائِنِ فيكَ ". [46]

رابطاً بين هذه الإشارة وممارسة الرفض داخل عملية اللاثبات ذاتها، والمرهون بها الإمّحاء والتبدّل كآلية متْح ضرورية في تكوين الهوية. والامّحاء والتبدّل من دلالات أسطورة البينوٌ (الفينيق) المصرية التي مرت بنا.

وربما نستطيع أن نرى تحورات المتْح في كيفيات المعنى

عبر تراكيب اللغة في هذه النماذج، إذ يصادفنا هذا البيت في " قصيدة بارمينيديس ":

" لَيْلاءُ وَضّاحَةٌ، حَوْلَ الأرْضِ الهَائِمَةِ، نُوراً مِنْ أخْرى المدارات ".

والذي قد نجد تحوّراً له في التركيب اللغوي وإن كان المعنى ظلّ عالقاً ومنعطف الكلمات، في رواية الحسين بن مطير في البيت الذي ضمنه عبدالمنعم المحجوب في قصيدته:

" **الظّلْمَاءُ ضَاحِيَةٌ**

والعَيْنُ هَاجِعَةٌ والرّوحُ مَعْرُوجُ ".

ففي صدر البيت نجد مضاهاة بـــ: " ليلاء وضّاحة " مع " والظّلْمَاءُ ضَاحِيَةٌ " بينما نجد استيحاء: " نُوراً مِنْ أخْرى المَدَارَات " في عجز البيت في " والعَيْنُ هَاجِعَةٌ والرّوحُ مَعْرُوجُ "، فالعروج يحيلنا إلى المدارات. بينما يمكننا هنا أن نثبّت ملاحظة جان بوفريه في " الفكر البارمينيدي " لما لها من كشف يضيء هذا الرمز الميتافيزيقي لطائر تتعدّد أسماؤه من مالك الحزين إلى الفينيق إلى البينوُّ إلى الزّو إلى طائر الرّخ إلى الطيْر الأخضر في فولكلور الساحل والصحراء وبلاد

الشام، نجده بظلال أجنحته يرفرف على مساحة من الذهن الميتافيزيقي تتسع للسؤال المدهش عن الروح والكون والحقيقة طارحاً عليها ظلاله وائداً جسارة التساؤل : " إن ما يسمى بالميتافيزيقا لهو على الوجه الأدق، ذلك التعتيم المستمر الذي يسلّطه على السؤال عن الكون، الفضول المنكب على الكائن، ويبقى مريد الميتافيزيقا في بحثه الكدود عن طائر الرّخ، أياً كان اسمه، مادة أو روحاً، شيئاً أو مثالاً، حياة أو ذاتية، فرداً أو مجتمعاً، حلماً مفرطاً أو إرادة قوة، يبقى يلتذّ بشجوى ما يقدمه له المستوى الدلالي الأول، محصناً سعيداً بما يعصمه من كلّ حيرة قد تأتيه مما يُضمر أو مما يؤسس ". (ق ب).

وفي موضع آخر حيث المعنى يخترق التحوير، محمّلا بذلك الاندهاش الأول الذي ورد عند بارمينيدس: "صِرْ مَنْ أنْتَ مِنْ غَيْرِ أَنْ تَنْقَطِعَ عَنِ التَمَرّس" (ص93)، فنجده قائماً في:

" **أقِمْ فِي الرّجْفَةِ**

وكُنْ حَارِساً لَذّةَ اخْتِيَارِكَ ". [12]

فـــ" صِرْ مَنْ أنْتَ " تحيل إلى الاختيار، بينما " مِنْ غَيْرِ أَنْ تَنْقَطِعَ عَنِ التَمَرّس " نستشعر صداها في " أقِمْ فِي الرّجْفَةِ "، فإذا تتبعنا هذا النتح نزولاً في وديان الفكر الإنساني، فسوف

نعثر دائماً على اختيارات ترسم لنا خريطة متعرجة تبدأ من أقصى الشرق مروراً بغربه في الشرق الأدنى، حتى نقرأه في غربه أيضاً عند الإغريق، ثم عودة مرة أخرى إلى الشرق الإسلامي، في تأملات المتصوفة، هذا فضلاً عن التضمينات السياقية والدلالية التي اغتنى بها النص من الطاوية الصينية إلى الصوفية الإسلامية، ومن الشعرية الهندية إلى الفلسفة الإغريقية القديمة، كاشفاً عن المسارات المدهشة لشبكة من المعرفة التي أسس العالم على نظمها الفكرية تطوره، مما يؤكد على أن فكرة الهوية ما هي إلا نسبية التراكم المعرفي والفكري والثقافي والديني في حقبة زمنية محددة، هي ذاتها تلك الحقبة التي تشهد ارتحال تلك النظم عبر متح/ نتح مستمر من/ إلى الآخر، فتأخذ في التراكم عنده مجدولة بتأويلات مناسبة لعملية الاحتضان والتطور، في حين تكون منطقة الشرق الذي ناول الغرب الشعلة، تشهد حالة من الركود والاضمحلال والتخلف الدوري الذي يصيب الحضارات، فتفقد أدواتها في إنتاج حاضرها، فلا يكون أمامها سوى اجترار ماضيها، أي الانزلاق إلى الداخل دون الانفتاح على محيطها الإنساني، لذلك يقول الشاعر هنا:

" **كُلّمَا غَادَرْتُ الشّرْقَ**

أُبْعَثُ فِيهِ

سَاعِياً بَيْنَ مَدِينَتَيْنِ

بَابِلُ فِي أَسْرِهَا والرّبْذَةُ عَاصِمَةُ الصّمْتِ ". [52]

وبين الأسر والصمت تاريخ من العنف، لعله يذكرنا من ضمن ما يضمره بتدمير بابل ووقوعها في أسر الفرس في التاريخ القديم. وقد سجلتها الأسطورة تحت عنوان " عاصفة الصحراء " وهي صفة من صفات الاله إنليل. مع ملاحظة إطلاق نفس العنوان على حرب الخليج الأولى من قِبَل الولايات المتحدة. وبنفي أبي ذر الغفاري إلى الربذة :

" الاسْتِشْرَاقُ كِتَابَةٌ

مِنَ اليَسَارِ إِلَى اليَمِينِ

مِنَ الغَرْبِ إِلَى الشَّرْقِ

فِي اسْتِقَامَةِ بَصَرٍ حَادْ.

أنْ تَكُونَ شَرْقِيّاً

كِتَابَةٌ أيْضاً

مَحْضُ كِتَابَةٍ

لَكِنّهَا تَعُودُ إِلَى أَصَابِعِ الكَاتِبِ كُلّمَا أَطْلَقَهَا ". [53]

فالشرق تحوّل إلى موضوع للكتابة ولم يعد ذاتاً منتجة كسابق عصره، فوقع في أسر مركزية الذات الأوروبية، ميسراً لها تطبيق استراتيجيتها. فلم يستطع أن يتعامل معها أخذاً وعطاء، وإنما عطّل هذه الجدلية فأصبح :

" **مَحْضُ كِتَابَةٍ**

لَكِنّهَا تَعُودُ إِلَى أَصَابِعِ الكَاتِبِ كُلّمَا أَطْلَقَهَا ". [53]

ولم يستطع أن ينفك من أسر الميتافيزيقا، ويخرج إلى جدل الكون المؤسس منذ البدء على جدل التضاد، واسترخى مرتاحاً إلى اليقين مطمئناً، لم يمارس لا - إيذاء الكائن فيه، فكان: "كُلّمَا يُطْوَى اليَقِينُ"، تعود باحثاً عن "رُمُوزٍ تَتَخَطّفَكَ".

سمات اللغة الشعرية المعاصرة :

بينما كانت العدولات النحوية واللغوية على مستوى تركيب الجملة استثناءات مسموح بها في الشعر خاصة، تحولت في الشعر العربي الحديث إلى قاعدة، وأصبحت سمة مميزة للشعرية الحديثة والمعاصرة.

وقد اتبعت هذه العدولات أسلوباً جعل منها خاصية في اللغة الشعرية يمكن تمييز أهم عملياتها كما يلي :

1- **الاستثمار الدلالي:** استعمال الدوال الواردة في نصوص تراثية مثل الحكايات الشعبية والأساطير القديمة والنصوص الدينية، بمعناها- مدلولها - في النص المأخوذة منه وتوزيعها توزيعا تركيبياً، بحيث تقوم بتغذية الدلالة الجديدة المراد اشتغالها لغوياً في النص الشعري.

وبذلك يحتوي النص على دلالتين، دلالة قديمة - مقتولة بحكم تقطّعها ودخول دوالها كعنصر في الدلالة الجديدة المشغولة من قبل الشاعر، ودلالة جديدة، مشغولة لغوياً.

ويلاحظ أن الدلالة القديمة في مثل هذه التقنية لا تكون في بؤرة النص، وإنما تُستحضر في ذهن المتلقي بواسطة آلية الإحالة.

2- **التحويل المضموني:** أن يبتني النص الشعري مضامينه الدلالية التي يقوم بتخفيضها في نصوص لاحقة إلى مستوى الدال، فيكون الدال بذلك معبأ بمضمون الدلالة التي تدخل هنا في التركيب اللاحق كنظام - نسق ثالث في اللغة وكذلك استبدال المحسوس بالمعنوي أو العكس شاملاً إمكان

استبدال الصفات لكل منهما.

3 ـ **الاخلاف** : وهو اشتمال النص الشعري على مجموعة من الإخلافات في تركيب الجمل كاستبدال الحواس مثل الرؤية / اللمس، السمع / الرؤية ليحل الواحدة محل الأخرى.

ويمكننا أن نلاحظ أن هذه الخواص مبنية على خروقات لشروط البلاغة العربية، التي تقضي بوجوب توافر شرط الاشتراك في شبَه بين المستعير والمستعار، وأن تكون الدلالة الناتجة لها وقع في العرف الثقافي.

ونود الإشارة هنا إلى أهمية هذه السمات الشعرية الحديثة والمعاصرة في كونها ـ في أعلى مستوياتها ـ عند الشعراء البارزين تشتمل على إدراك عالٍ للوظيفة الاستعارية والوظيفة الكنائية في اللغة المجازية، أي بناء الكناية على الدلالة المنتجة وهي عملية التحويل الأكثر أهمية.

فآلية تعلية النظام ـ النسق اللغوي إلى المستوى الثالث والذي هو النسق اللغوي للأسطورة تعتمد على معرفة من الناحية اللغوية والأدبية تنسب الاستعارة إلى محور الاختيار- الاستبدال، بينما تكون الكناية منسوبة إلى محور التجاور -

التحويل، وذلك لكون الاستعارة تقوم على الاستبدال أي الاختيار بين دوال في تركيب الجملة تحدث دلالة منتجة.

بينما تكون الكناية متكئة على هذه الدلالة في عملية لتحويل المعنى، أو متكئة على دلالة عرفية.

وإدراك هاتين الوظيفتين والاشتغال عليهما هو ما يميز الشعر العربي الحديث والمعاصر بالأساس، ويمكن اعتبارهما مبياناً لفرز النصوص وتمييزها. إذ إننا نُواجَه بكم من النصوص ينسب خطأ إلى القصيدة العربية المعاصرة دون إدراك مبدعيها للسمات الأساسية التي أرستها الممارسة الإبداعية المعاصرة.

وجل ما يقدّم لا يتوفر على هذه السمات، وفي الغالب يقتصر على جانب الاشتغال الاستعاري دون إدراك للتزاوج بين الاستعارة والكناية كعمليتي استبدال وتحويل في النص الواحد، وهي خاصية مسؤولة عن تغير في بنية اللغة. وبالتالي في بنية القصيدة.

كما يمكننا أن نرصد الأساس النفسي لهذه البنية على مستوى اللاوعي كما يظهر في الأحلام، والتي يرى المحلل النفسي الفرنسي جاك لاكان أن بنيته تشتمل على محوري

الاستبدال – الاستعارة، كما تظهر في عملية التكثيف. والتحويل – الكناية، كما يظهر في تحويل الطاقة النفسية من شخص إلى آخر.[6]

وجدير بالذكر هنا أن ذوي الإعاقة في النطق (التلعثم) يركنون إما إلى الاستعارة وإما إلى الكناية، ولا يستطيعون الجمع بينهما.[7] وهذا ما نراه بوضوح في الكثير من النصوص الشعرية التي تنسب إلى القصيدة المعاصرة.

بقى أن نشير إلى " كتاب الوهم " وموقعه في هذه العمليات اللغوية والبلاغيّة.

يشترك " كتاب الوهم " في مجمل هذه السمات، وإن كان قد أعلى من عملية " استدراج الدال "، وهذا ما استخلصناه وبنينا عليه قراءتنا في الفصل الثاني، بحيث أصبحت هذه العملية متكأً لبلاغة تم تكريسها هنا، ويمكن أن نقول إنها خروج عن البلاغة الشعرية التي تعتمد على الصورة من حيث اقتصار اعتماد الصورة على الجانب الاستعاري في اللغة بكل أنواعه. إذ إننا هنا أمام تقنية تستدرج الدال في المتتاليات على مستويين:

الأول : هو المستوى المعجمي وما تحتوي عليه الدوال من مدلولات متباينة في كثير من الحالات.

الثاني : المستوى الموسوعي، ونقصد به هنا، الاستعمالات الراهنة للدال التي تحمّله مدلولا متحولاً، وهو ما تحدثه الممارسة الأدبية للغة وفي الشعر خاصة.

من هنا كانت عملية " استدراج الدال " والتي نقدّم تطبيقات لها على الديوان موضوع الدراسة، في الفصل الثاني، هي عملية تشتمل على سمات القصيدة المعاصرة فضلاً عن تكريسها لهذا الاستدراج كبديل لتقنية الصورة أي أننا أمام بنية أسلوبية تعتمد المخزون المدلولي للدوال على المستويين لتصنع منه شبكة نصيّة تتكون من مجموعة من تشابك العلاقات المدلولية، تُشرك المتلقي في عملية إنتاج النص عبر إثارة المدلولات التي تحدثها جدّة التركيبات وفرادتها، والتي تجاور بين متضادات تجمعها علاقة ما في مداليلها المختزنة، سواء منها المعجمي أو الموسوعي، أو تلك التي تعتمد على توزيع لعناصر تختص بالدلالات الجاهزة ثقافياً كما أشرنا سابقاً. وبذلك يكون شرط التشابه قد وجد تحقيقه في توسيع الحقل الدلالي للمدلولات، المنبثقة من الدوال المعجمية والموسوعية.

❊ ❊ ❊

الفصل الثاني

علاقة اللغة بالقول

وانفضاض البنية النصيّة

يتسم المتن الشعري – كتاب الوهم – باستثمار الإمكانات المتعددة للتركيب النحوي، والمقصود هنا بتلك الإمكانات ليس قواعد النحو، وإنما القابلية المفتوحة لتحوّلات الجملة النحوية، وهذا التفريق يرجع إلى عبدالقاهر الجرجاني في كتابه القيم " دلائل الاعجاز "، وقد قام بتحويل جملة واحدة إلى تسعة عشرة صيغة نحوية مختلفة في مدار إثبات فرضيته التي تأكدت من خلال نماذجه التطبيقية.(8)

ولعله من المهم هنا أن نذكر أن هذا التفريق، الذي ميزه الجرجاني عن قواعد النحو، مطلقاً عليه "علم النحو"، ينبني على أساس أن هذه الإمكانات ترجع لاختيار الكاتب، أي أنها عقليّة، بينما قواعد النحو معطاة، ولا فضل فيها للكاتب – المؤلف.

وهنا يكمن الفرق بين الجرجاني وتشومسكي الذي لاحظ الفرق بين النظامين، ولكنه لم يرده إلى قصديّة المؤلف، وإنما اعتبره ضمن نظام اللغة التي تتسم بالانغلاق على دلالتها.(9)

وواضح أننا نميل إلى نظرية الجرجاني في اللغة، معتبرين معه أن اختيارات الكاتب لصيغ نحوية معينة في تركيب الجملة، ومن ثم المتن، هي التي تميز أسلوب كاتب عن آخر. كما أنها مسؤولة عن كيفية اشتغال الكاتب لشفرته النصية،

وأن الدال في مستوى المواضعة اللغوية يشير إلى مدلول بعينه، ولكنه يبدأ في التحول الدلالي بالإسناد، أي تبدأ اللغة عندما تتكون الجملة من مسند ومسند إليه، سواء أكان صفة أم حالاً، فهذا الإسناد هو الذي في مقدوره إخراج الدال عن مستوى الإشارة إلى مستوى الدلالة، أي إلى تحميله شحنةً دالةً مجازياً.

بل إن الجرجاني يرى أن الأدب هو المجال الذي تظهر فيه الميزة التي تجعل اللغة فنية، وذلك بسبب الإمكانات النحوية المتعددة التي تسمح بتحولات الجملة وكذلك الاستخدام المجازي للغة مما يوفر إمكانية لتوالد المعنى، أو ما أطلق عليه "معنى المعنى"، مدركاً لتوالد الدلالات اللانهائي ومحذراً من الانسياق وراء الدلالة المفتوحة. منبها إلى ضرورة الارتباط بالسياق الذي يظهره. فهو الحكم لمراد القول، وكان يقصد بـــ"المفتوحة" هنا اللانهائية، حيث تم التفريق حالياً بين المصطلحين.

فالتركيب العقلي للمعنى هو أصل الأداء ثم يأتي الرمز اللغوي في مرحلة تالية بحيث لا يطغى الرمز على المرموز إليه بأيّة حال من الأحوال.

فالرموز اللغوية عند الجرجاني خالية من أي طابع (أتوماتيكي) بل تتميز بقابليتها للتحرك، وخضوعها لعملية

الانتقاء والتنظيم أو بعبارته: "للمقاصد الواعية للمتكلم"، على نحو يجعل الصياغة ذات طبيعة عرفيّة، في حين أنها في الواقع تتميز بكونها صورة لنمط ذهني أولي، يعتمد على المواضعة اللغوية أولاً، ثم يتجاوزها ويخلق فيها بالإمكانات النحوية دلالات فنية تندُّ عن إمكانات المواضعة اللغوية.

ولابد هنا من التأكيد على أن المقولة النقدية "المقاصد الواعية للمتكلم" لا تنسحب على مجمل نشاط العملية الإبداعية كما قد يتبادر إلى الذهن، ولكن على الأرجح أنها تصف ذلك النشاط العقلي المتمم لباقي العمليات الإبداعية الأخرى - أي جعل اللغة دالةً - مع الأخذ بالاعتبار قابلية اللغة لحمل دلالات خارجة عن تحكم المقاصد الواعية للمتكلم وذلك بسبب حمولتها الاستعمالية المعبأة بجاهزية مدلولية وحاملة لأيديولوجيات تجعل اللغة غير محايدة، وهذا ما جعل من النص الشعري مكابدة شاقة في صراعه مع اللغة (المقبولة). تلك التي نقصد بها الأنساق القارّة في الثقافة والتي تعمل على أسْر أية فكرة جديدة في مدارها، فضلاً عن أسر المخيال، والذي هو هنا عنصر أساسي في الإبداع الشعري.

أردنا فقط أن ننوه إلى أن إجراءاتنا النقدية تتكئ على

أرضية الثقافة العربية في الأساس، باعتبارها المعيار الذي نقيس عليه مدى الاتفاق والاختلاف، أي التي بها نستطيع أن نرصد الاختلافات التي تؤسس لتطور القصيدة العربية، وبما أن التنظير النقدي العربي لم يتمكن حتى الآن من وضع نظرية معاصرة في الأدب فإننا بذلك نكون في مرحلة تتطلب الانفتاح على المنجز النقدي العالمي الذي أهله تراثة النقدي الحديث لإنجاز نظرية في الأدب وإن كانت هي أيضا بحكم علميتها مفتوحة على أفق التطور بحكم اختلاف الروافد وتعددها.

وهذا يعني أيضاً أننا معنيون بالنظر فيما نراه من إجراءات نقدية عربية بغرض تطويرها ومد فاعليتها للتحاور مع المعاصر لنا من نظريات نقدية.

في هذا الفصل سوف نتعامل مع توزيع الدوال في المتتاليات الجملية، بهدف التعرف على الشبكة الدلالية المنسوجة تحت أستار علاقات التجاور، والتي تفرز مدلولاتها ورموزها عبر الاختلافات والتوافقات، واختيارات الشاعر للإمكانات النحوية.

إن هذه التراكيب تعمل في الأساس على تحويل الدال من وظيفته الأولية الإشارية إلى شحنه بالرمز والدلالة، أي أنها

تخرجه من مستوى الإشارة إلى أن يكون واعدا بالمعنى صعودا إلى معنى المعنى عبر ربطه (الدال) في حراكه بالمتتاليات عن طريق المدلولات المترجرجة ـ بخيوط مدلوليّة ـ سياقيّة تُرشح خطاً دلالياً أو أكثر. على القارئ أن يلتقط أيهما أكثر توافقا مع رؤيته المعطاة من قراءة المتن، مشكلاً بذلك "أفق التوقعات" المتكئ على المخزون المعرفي للمتلقي.

يقول روبرت هولب: " إنه نظام من العلاقات، أو جهاز عقلي يستطاع به مواجهة النص، وأنه يمكن قياس أثر الأعمال أو وقعها على أساس الأفق الذي تم استخلاصه من هذه الأعمال ".

وسوف نركز هنا على الاختلاف في الصوغ البلاغي الذي تقترحه استثمارات الشاعر لإمكانات التحويل النحوي، ليتضح لنا طريقة اشتغاله لبلاغته المختلفة.

التي نراها استجابة حداثية لشاعر يمتلك من الادراكات والمعرفة ما مكّنه من صوغ رؤيته، التي التقطت التداخلات المتضادة في وحدتها الفكرية والفلسفية وعلاقة هذا التضاد ببنية اللغة ذاتها القائمة على الاختلاف المرجئ للمعنى والحامل للوعد كأفق انتظار للقارئ، يقول رومان جاكبسون: " إن

الموضوع الرئيسي للشاعرية، هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعما سواه من السلوك القولي، ولا يقف عند ما هو حاضر وظاهر في هذا البناء في النص الأدبي، إنما يتجاوزه إلى ما هو خفي ضمني ".

إنها لغة تترك الدعوة مفتوحة أمام قرائها لتشركهم في إنتاج الدلالة، عبر ما تتركه من فجوات نصيّة "تتبنين" على مستوى اللغة وعلى مستوى فعل الذات في اللغة.

إنها في النهاية تفجير لإمكانات اللغة في علاقتها بالقول.

وفي هذا الفصل سوف نتتبع ما سنطلق عليه " استدراج الدال " وهي خاصية بنائية يقترحها المتن ذاته، والتقطناها كخيط افتراضي رأينا أن الامساك به وتتبع ترابطاته يؤدي إلى انفضاض عقد البنية النصيّة، وذلك لأخذنا في الاعتبار "أن اللغة تجرى مجرى العلامات والسمات" وتنبني على التلاقيات في اختلافها وتوافقاتها.

يقول رولان بارت في حديثه عن الشعر العربي "تشتبك فيه الدلالة بالبنية، والعناصر الغيابية بالعناصر الحضورية، والمعلن بالمغيب، والذاتي بالموضوعي، وهذا هو ربما ما يجعله – إضافة إلى عوامل أخرى – قريباً من روح الحداثة الشعرية".

نماذج من « استدراج الدال »

نموذج (أ)

" لا

تَلْتَمِس

الحَدِيقَةَ

في

أيْنْ

حَاوِلْ

سَبَأَ الرّوح. [12]

في هذا المقطع يتمركز دال " الحديقة " كمحور للفكرة، مما يدعونا إلى محاولة فضّ مدلولاته لنرى تعالقاته بالمدلولات الأخرى.

الحديقة: جذرها (حدق): حدق به الشيء وأحدق استدار، الحدقة السواد المستدير وسط العين والحديقة: القطعة من الزرع، وكل بستان كان عليه حائط، فهو حديقة. ومالم يكن

عليه حائط لم يقل له حديقة. والحديقة: الحفرة في الوادي تحبس الماء. (ابن منظور) فكيف يمكن الركون إلى أي من هذه المدلولات؟

بالطبع يجدر بنا أن نحاول استكناه الدوال الأخرى مثل دال "تلتمس" ودال "سبأ".

واللمس هو من الحواس الخمس، أما الالتماس فهو الطلب والرجاء، وفي بن منظور "سبأ" تعني الخمر ولا شيء آخر غير الاشتقاقات. كما أن "سبأ" اسم مكان في اليمن والذي ينسب إليه "الحضارة السبأية.

وكان لليمنيين عند ظهور الإسلام مكاناً يحجون إليه ويطوفون حوله يطلقون عليه اسم " الحديقة " وهو مقدّس عندهم في ذلك الحين، وبذلك يكون دال " الحديقة " مكتسباً للقداسة، ومشتبكا مع "سبأ" كإشارة إلى المكان.

ومن ناحية أخرى فإن "سبأ" ترابط بين الإشارة إلى المكان ومعنى الخمر، وبذلك نكون أمام مدلولين مختلفين لدال واحد.

ونستطيع بذلك أن نقرأ النص الشعري على ضوء

الترجيح الذي يعطيه فعل " تلتمس " حسب وضعيته في الجملة: " لا / تَلْتَمِس / الحَدِيقَةَ / في/ أيْن " ويجدر بنا الإشارة إلى تقطيع الجملة إلى مفردات في نزول رأسي حتى وصولها إلى "سبأ الروح " التي جاءت من مسند ومسند إليه. والتي تشبه قاعدة ينتهي عندها الخط الساقط من أعلى.

ففي هذا الشكل الموحي بالنزول إلى الأعماق وصولا إلى اللقية، سوف نرى أنه يترسم خُطى المعنى المدفون، الذي علينا أن نتابع الحفر أيضا للوصول إليه.

وبداية فإن التركيب النحوي للجملة يستبعد التماس الحديقة في المكان، والذي يشير إليه ظرف المكان " أين " وتكون لا الناهية – للالتماس– كحاسة مادية محيلة إلى " حاول سبأ الروح". لذلك علينا التماس الحديقة في الأثر المعنوي للجملة الأخيرة أي مغادرة الأثر المحسوس إلى الأثر المعنوي.

وعلينا أيضا أن نبني الأثر المعنوي لمدلول الحديقة : حفرة في الوادي تحبس الماء، لكي يدخل عنصراً مع باقي العناصر في بناء الدلالة.

أي أننا لا نكشف عن هذه العلاقات وإنما نقوم ببنائها بالعمل على الربط بين المدلولات، يحكمنا في ذلك السياق

وانعطافات التركيب النحوي للغة.

فكما رأينا أن أحد المدولولات الموسوعية للحديقة هو : (القداسة) وهو مدلول مَفْرُوز عن ذات الدال الذي نرى أنه يتعالق مع أحد المدلولات المعجمية وهو : حفرة تكون في الوادي تحبس الماء، حيث الماء ظل محافظاً على هذه الصفة (قداسة) وفي التنزيل: ﴿وَكَانَ عَرْشُهُۥ عَلَى ٱلْمَآءِ﴾ (الآية).. كما أن الماء كان موطناً للآلهة في أساطير التكوين، بينما يتعالق الماء المحتبس مع خمر الروح المحتبس في الجسد من ناحية أخرى. وكذلك يفيض المدلول المعجمي للحديقة من ناحية الجذر " حدق ": الحدقة السواد المستدير وسط العين أي بؤرة الرؤية كبديل لـــ " تلتمس " المنفية في المتن الشعري.

وهكذا فإن المعنى المرجح الذي ابتنينا دلالته من عناصر المدلولات في تضافرها المعجمي والموسوعي، يكون قد ارتسم كمقترح تأويلي.

- (الحديقة: الرؤية المقدسة التي يُطاف حولها)
- (سبأ: خمر، خمر الروح)

لا تلتمس الرؤية في الخارج ولكن حاول التماسها في

الداخل. ولاشك أن باقي المدلولات تغني الدلالة وتجعلها مفتوحة للقراءة.

نـــمـــوذج (ب)

" في كُلِّ سَفَرٍ

أصْقلُ نسبَكَ.

لما استْأنسَ الذئبَ

وَقَفَ الشّاعرُ

بَرَقَتْ عيناهُ. وَعَوَى

ضَحَكَ الذئبُ كثيراً

ملءَ فمهِ سمعتُ الذئبَ يَضحكُ

ملءَ الصحراءِ رأيتُه

وقفَ الذئبُ بدوره

وأرْسلَ قصيدةً مع الرياح". [45]

بداية نسجل ملاحظة شكليّة على هذا المقطع وهي الانقطاع الشكلي للجملة في بداية المقطع.. " في كُلِّ سَفَرٍ/ أصقلْ نَسبَك. "

حيث نلاحظ أيضا تزكية هذا الانقطاع بنقطة الوقف في نهاية الجملة.

بينما يسترسل المقطع بعد ذلك راسماً لوحته الملغزة.

وسيكون علينا أن نعثر على الرابطة التي تربط الجملة بباقي المقطع، ولا يتأتى لنا ذلك إلا بتحليل يركز على سميائية الدوال ذات العلاقة. فدال "السَّفر" هنا، عند مدلوله الإشاري، يعطي معنى الانتقال من مكان إلى مكان، صاحباً معه تصوراً ذهنياً عن فضاء مكاني تشكل نقطة ما بدايته ونقطة ما – أخرى – نهايته، أي أننا سنحصل على زمن بين الانطلاق من النقطة الأولى إلى النقطة الثانية – الوصول، ويصبح الدال هنا معبأ ببعدي المكان والزمان متداخلين وهو في الأصل يدل على الكشف والكشط كما تذهب الريح وتجيء بالورق، والسِّفر الكتاب، والسَّفير الرسول والمصلح بين القوم، والسَّفر قطْع المسافة. عند ابن منظور.

وفي هذا الجانب المعجمي لمدلولات دال: سفر، سوف نلاحظ تمركز مدلوله حول: الكشف والكشط، ففضلا عن الكنس الذي أخذ من حركة الريح حيث تذهب وتجيء بالورق، نجد أنه يتمدد ليؤسس باقي المداليل، حيث نجد الحركة في " السِّفر

بالكسر لتدل على الكتاب ومنها " السَّفرة: الكتبة. والكتاب هو كشف للأفكار ومكنونات الخواطر، ونرى فيه أيضا الفكرة تذهب وتجيء مقلبة النظر على أوجه متعددة لتكشط ما علق بها من آراء لاتتفق مع ما يريد الكاتب الكشف عنه.

بينما " السَّفير " الرسول الذي يحمل رسالة تتعلق أيضاً بالكشف عن محتواها. ومنها المصلح بين القوم أي الذي يكشط الالتباس المشْكل بينهم، ويكشف عن إمكانية حل مقترح يرضي الطرفين.

و" السفر " بعد ذلك هو قطع المسافة، التي تتضمن أيضاً معنى الكشف حيث الانتقال إلى مكان سواء أكان مجهولاً أم معلوماً يحتمل الجديد والمفاجئ. وهو المعنى الذي يشابك بين السفر كقطع للمسافة والسفر بمعنى الكنس والكشف والكشط، وإن كانت هذه المعاني قد تحوّلت من المعنى المحسوس الذي نجده في مشهد تحريك الريح للورق إلى المعنى المعنوي للمسافر الذي بالانتقال تتحقق له هذه المعاني على مستوى النفس.

وهذا الأثر المعنوي المتحوّل سوف نراه متواتراً في الخطاب الأدبي والصوفي على وجه الخصوص ليأخذ استقراره في العرف الثقافي.

كما عند أقطاب المتصوفة حيث تسافر الروح بينما الجسد لايغادر مكانه والسفر عندهم أيضاً بمعنى سلوك الطريق إلى الحقيقة، وتسمى الجماعة الصوفية بـــ " الطريقة " والمريد بـــ" السالك " الذي هو المسافر في الحقيقة، وتكون الطريقة إحدى هذه السبل إليها. وتتضح هنا العلاقة بين المدلول المعجمي والمدلول الموسوعي المتحوّل على جسر هو " الكشف " و" الكشط " حيث التجربة الصوفية تعني بالارتقاء بالمريد من المستوى الحسي إلى المستوى الروحي لتتكشف لــــه الحقيقة الربانية.

وهكذا تلتقي المداليل المعجمية مع المداليل الموسوعية على تحول يتتبع الأثر المعنوي للمدلولات، كنظام قرابة.

كما سنراه في سياق المتن الشعري لهذا المقطع حيث فعل " أصقل " الذي هو جلاء الشيء، خاصة المعدني منه يكون مع " سفر " في حقل قرابة مدلولية هو الكشط والكشف فإذا ما عرفنا أن فعل أصقل يقع في الجملة على " نسبك " والذي هو أيضاً نظام قرابة، نكون بذلك أمام جمالية يُثيرها التركيب اللغوي للجملة الشعرية التي تعود إلى محوري الاختيار والتجاور كعملية تأليف تظهر فيها المقاصد الواعية من ناحية التركيب النحوي والمقاصد

الفنية من ناحية الفكرة. وكلا المحورين يبرزان تأثيث النص على تشابك المدلولات المعجمية للدوال مع المدلولات المتحولة التي أنجزت الأثر المعنوي كمنتج للغة الفنية.

ونكون هنا أمام استثمار لهذه الذخيرة المعرفية التراثية، التي تطرح إمكانيات تأويلية تحفز على تأثيل الدال معجمياً تارةً، وأخرى على تتبع تحولاته الموسوعية، ليتكشف بذلك الحقل الدلالي الذي أنبتته الدوال. داعية المؤول إلى بناء العلاقات فيما بينها، ثم بناء هذه العلاقات مع العلاقات الناتجة عن المدلولات المتشابكة في المتن الشعري.

وهذا ما اقتضى عملية فضّ لمدلولات الدوال المتشابكة مع تحديد تمفصل روابطها لإبراز مستوياتها الدالة.

إنها عملية تقوم على الاتكاء على اللغة كدال (علامة) لتبين مجرى سماتها. منوهين إلى أن الدال ليس بإمكانه أن يتخطى مواضعته اللغوية – الإشارية إلا بالاسناد، وبعدها تعهد العلامة إلى مؤولها مهمة منحها جزءاً من مدلولها.

فما هي علاقة هذا الانبثاق وهذا الترابط بين الدوال في جملة الافتتاح والمقطع ذاته؟ مع التذكير بالملاحظة الشكلية بالانفصال بينهما.

إن هذه الدلالة المنتجة هنا التي يُبرز اشتغال إنتاجها من قبل القارئ ما نسميه بالفجوة، التي هي خاصية تركيبية تحمل دعوة للقارئ بملئها عبر إنتاج الدلالة. كما يمكن أن نرصد أيضا باعثها الذاتي.

ولكي نرى الربط بين الافتتاح وباقي المقطع الشعري علينا أن نحلل دواله لنتعرف على التشابك الدلالي للمقطع ككل، حينما يقول:

" لما استَأنَسَ الذئبَ

وَقَفَ الشاعرُ

برقَتْ عيناهُ.. وَعَوَى ". [45]

فالشاعر فاعل الفعل وقف، والفعل استأنس. بينما الذئب مفعول به وقع عليه فعل الاستئناس الذي أوقعه عليه الشاعر. فالذئب كاسم لا يتوقف عند إشاريته هنا، بل روّضه الشاعر. إنه يتخلّى عن خاصية توحّشه ويتخلى عن نزوعه إلى الاستقلالية، ولكن الجملة التالية " وقف الشاعر " ـ " برقت عيناه. وعوى؟ تشير إلى تلبّس الشاعر للحالة الذئبية بعد أن استأنس الذئبَ. إنها حالة تبادليّة بين المسالمة والتوحش.

ولنا أن نتساءل هنا إلى أي الحالتين ينتسب الشاعر فكلاهما الذئب والشاعر قد اشتملا على خصلتين، ولكن علينا أن نتذكر أن إحدى الخصلتين أساسي وجوهري في الطبع والأخرى عارضة وطارئة. فالوحشية والنزوع إلى الاستقلال – عدم الخضوع – أساسية بالنسبة للذئب والمسالمة أو الاستئناس حالة طارئة وعارضة له، ويكون العكس بالنسبة للشاعر حيث النزوع إلى المسالمة أساسي بينما التذؤب طارئ عليه، فإلى أي من الخصلتين ينتسب!؟ ولأن المقطع الشعري هو جزء من سياق عام فإننا مجبرون على رد استنتاجنا إلى مبدأ دلالته وأوّليتّها. أو بمعنى أدق أن نعيد النقطة إلى استقامة أو منحنى الخط المحظوظ الذي التقطناه والذي رأينا أنه ما ينتظم حوله عقد النص كافتراض نعمل عليه.

فالنص معنىٌ في الخط المختار من ناحيتنا بعملية الكتابة ذاتها، بالنص وإنتاج المعنى. والشاعر المخاطَب في هذا المقطع هو لكونه كذلك من المعنيين بإنتاج المعنى.

وتكون بذلك دلالة المسالمة والاستذءاب هي حراك داخلي يعتمل في باطن مستوى المتن كانعكاس لطرفي إنتاج المعنى – المثقف وإنتاجه للشفرة والدلالة – المعنى – والسلطة (كل

سلطة) المتغذية على ما ينتجه المثقف وتوظيف نتاجه ايديولوجياً بما يمكنها من امتلاك سلطة القول.

وتكون التبادلية هنا فاعلة ولكن مع عدم اعتراف مبطن أو صريح من قبل السلطة بأن يمتلكها سواها ومن هنا " ضحك الذئب كثيراً... وأرسل قصيدةً مع الرياح ".

فهذه الروح التهكميّة والساخرة والمستهزئة لاحظ "مع الرياح" للتقليل من شأن ما ينتجه الشاعر/ المثقف، كاحتمال، وللتنويه بامتلاك الإمكانيات أيضا كاحتمال ثان.

فهي تقبل الاستئناس على مضض فعندما:

" وَقَفَ الشاعرُ

برقَتْ عيناهُ.. وَعَوَى".

" ضَحَكَ الذئْبُ كثيراً

مِلءَ فَمِهِ سَمَعتُ الذئبَ يضحكُ

مِلءَ الصّحْراءِ رَأيتَهُ " [45]

ملاحظين هنا " مِلءَ الصّحراءِ رأيتُهُ " فالضمير في "رأيتُهُ" قلق بسبب مجازية الجملة، فالذئب لايمكن أن يكون ملء

الصحراء. كما أن الذئب لا يضحك ولو أرجعنا الضمير إلى الضحك فهو أيضاً يستحيل أن يكون ملء الصحراء. فدال " ملء " هنا هو الذي يشاكل المعنى بين الذئب والضحك.

وبسبب مجازية الدال "ملء" الذي سنعتبره دالاً مراوغاً يأبى أن يستقر تماماً أو كلياً مع الذئب دون أن نصطحب معه ضحكه، وذلك لتأخذ الجملة بعدها الدلالي الذي يحيل إلى الهيمنة على مجال القوة والسيطرة. خاصة إذا ركزنا على تقنيات البنية الشعرية التي يظهر فيها واضحاً التقابل عبر توزيع ماهر لقسمتها الايحائية. بداية من: استأنس الذئب والجمع بين الاستئناس والتوحش ثم التقابل بين الاستئناس والعواء. ملاحظين هنا أن الاستئناس للذئب والعواء للشاعر، وما في ذلك من تبادلية فاعلة على مستوى الايحاء. ثم التقابل بين "عوى" المنسوبة للشاعر، و"ضحك" المنسوبة للذئب ثم يأتي التقابل الدلالي بين عواء الشاعر الذي أتى دون أن تلحقه أيّة إضافة توضح المدى الذي أثر فيه العواء، في مقابل ضحك الذئب الذي أتى ملء الصحراء وحملت الرياح قصيدته.

فيكون بذلك التقابل قد شمل اللوحة بكاملها لتحيل دلالتها إلى العلاقة بين المثقف متمثلاً في الشاعر من ناحية والسلطة

متمثلة في الذئب من ناحية أخرى. والتي حملت عبر توزيع الدوال المتقابلة دوال ذات مدلولات تحيل جميعها إلى القدرة وامتلاك الفضاء المكاني، والتنويه على امتلاك المعنى والإمكانية في سرعة انتشاره وحمله على الريح ملاحظين " وأرسل قصيدة مع الرياح "، هذا بالنسبة للذئب. ويتضح من هذا التحليل أن بناء القصيدة عند عبدالمنعم المحجوب يعتمد على تفجير المدلولات ونسج خيوطها. و يشير ذلك إلى محور اختيار" عقلي " دقيق يتحرى فيه كل دال في علاقته بالمتجاور ليحصل على تركيب يتجاوز الاتكاء على الصورة الشعرية إلى توزيع رياضي للدوال يرابط بينها في المتتاليات وعبر التكرار، سواء لدوال بعينها أو أسماء أعلام، يستثمر رمزيتها في استحضار ثقافات تنتمي إليها الرموز- أسماء الأعلام- ليخلق بذلك حقلاً دلالياً متميزاً يستتبت فيه شفرته ودلالاته الخاصة وربما يظهر لنا ذلك بوضوح إذا قرأنا هذا البيت للشنفرى:

عوى الذئب، فاستأنست بالذئب إذ عوا وصـــوّت إنـــسان فكـــدت أطير

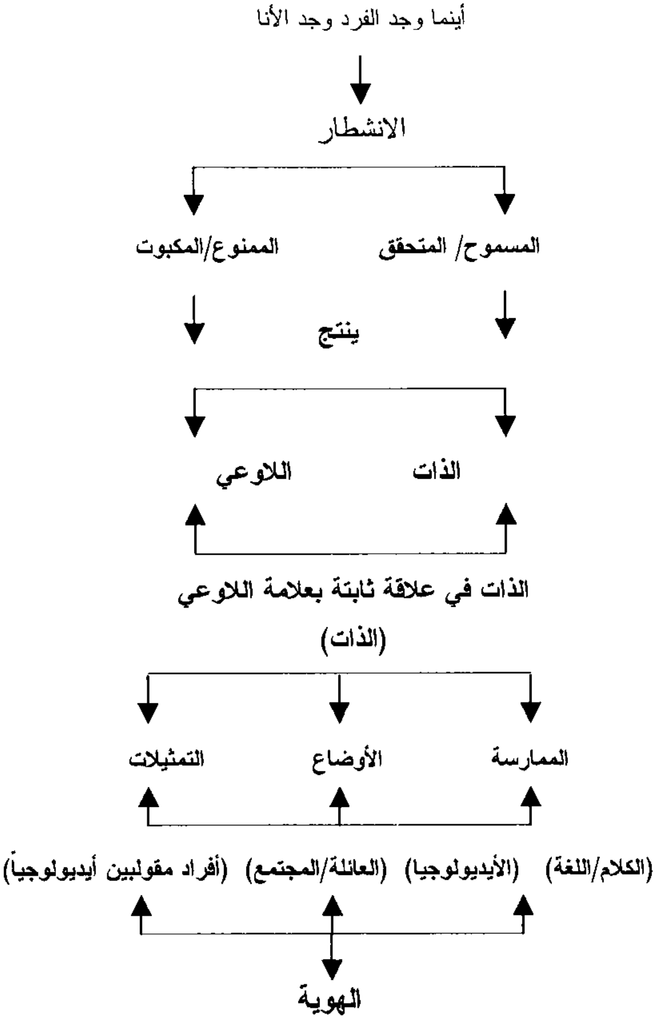
وبذلك يتضح أننا أمام هندسة جديدة لبنية الاحالة لا تعتمد على ما يعطيه التقابل من دلالة قريبة وأحادية كما عند الشنفرى بل تطرح بلاغتها المختلفة.

إن جملة الافتتاح التي صدر بها الشاعر المقطع، والتي أتت في صيغة أمر " في كلّ سفر / أصقِلْ نَسَبَكَ " والتي كشفنا عن مدلولاتها وقمنا ببناء العلاقات فيما بينها. تقدم نفسها من موضع متعالٍ (ترانسندنتالي)، وهذا ما يبرّر انفصالها الشكلي، حيث تتموضع في سماء الفكرة ملقية من عليائها بالنصيحة، ليكون المقطع الشعري بعد ذلك أمثولة لها. فموضع الذات المتعالية هنا متعدي الاحتجاج إلى تجوهر يسكن من النص فسحةً، حدّاها التضاد بين الحضور والغياب.

فالانفصال الشكلي يؤثث لحد الغياب، غياب ذات الشاعر بوازع متعالٍ عن وحل التبادلية بين المثقف والسلطة، إنه رفض لممارسة "اللعب الصامت" وانتزاعاً لحق القول وامتلاك اللغة.. هذا الانتزاع ذاته هو ما يؤثث من ناحية أخرى حدّ الحضور، حضور الذات بموقفها الايديولوجي الذي يكشفه فعل الذات في اللغة وابتناء موقعها في النص.

ويكون علينا الآن أن نتعرف على تلك العلاقات لنتبين موقع الذات فيما بينها. (انظر الشكل التالي)

مخطط تكوين الذاتية



استدراج الدال – نموذج (ج)

" مارس لا – .

إيذاءَ الكائنِ فيكَ

امنحه سلام أبٍ يَحتضِرُ

وإذا عنَّ له

دعه ينتحبُ. [46]

نلاحظ هنا أن أداة النهي " لا " قد أزيحت عن وظيفتها الناهية متحولةً إلى موضوع للممارسة، وهذا التحويل أتى معتمدا على تأثيث سابق – " لا / تلتمس "، " لا – ثبات ". فـــ " لا " هنا معبئةٌ بمضامين مدلولية اتكأ عليها التركيب اللغوي لشبه الجملة " مارسْ – لا " لتتحول إلى كناية عن تلك المضامين الدلالية. ملاحظين هذا الارتقاء بالمضمون الدلالي في عملية تحويل تستحضر ما سبق أن ابتنينا علاقاته ليكون مضمراً في قراءتنا لشبه الجملة " مارس– لا ".

فإذا كانت دعوة الممارسة منصبة على / ومواجهة لـــ " الكائن فيك "، فإن المضمون الدلالي الذي ابتنينا علاقاته

في السابق تكون معنية بـــ" الكائن فيك " إذ بذكر " أبٍ " يكون الكائن فيك هو أصل لك.

ويأتي فعل الأمر " إمنحه " ليحدد أسلوب الممارسة لمضمون " لا " المدعو إلى ممارسته، على أساس "سلام أب يُحتَضِر" والاحتضار يختص بخروَج الروح من الجسد، أي باحضارها إلى بارئها عن طريق فاعل هو ملك الموت في ثقافتنا الإسلامية. وهنا تكمن الدلالة المبتناة أنْ مارسْ منحَ السلام للكائن فيك – الضد – الند – الأب – باستحضار روحه كأصل لك. دون جسده – متنه – الذي هو عالق وملحاح.

" كُنْ مُثَنّى

قَابلْ كيَانَكَ

بمثْلِ ما تَصنَعُ مِرْآةٌ بكَ"

و.. "الضدّ أصْلٌ

والندّ أصْلٌ

منذُ أنْ كُنتَ هُناك ". [21]

حيث تحيلنا بدورها إلى " الكائن (18) فيك "، " بيتك الذي

تكنهُ ".. إن استحضار الكائن فيك يجعل منك كمنتج للمعنى (مبدعاً وخالقاً) لذلك فهو يدعوك إلى أن تـــ " رتب لك نسباً جديداً ". [44]

متخطيا لعبة الاستئناس والاستذئاب مع السلطة. إنّ:

" **كُنْ مُثنّى**

قَابلْ كَيانَكَ

بمثْلِ ما تَصْنَعُ مرآةٌ بكَ " [43]

تقدم لك وعدا بامتلاك " كُنْ " فتتماهى مع طائر البينُّو (خلود الروح) المنبعث دائما من رماد المحرقة.

هكذا رأينا أن استدراج الدال يلعب على تقنية بلاغية لا تتكئ على الصورة البلاغية القديمة، وإنما على إثارة المدلولات وإجبارها على إفراز شحناتها الرمزية والدلالية، لتنسج شبكة بلاغية مختلفة.

إننا هنا أمام تقنية بقدر حداثتها، بقدر ماهي رهيفة وماهرة، خاصة عندما تلعب على تحويل المضامين الدلالية للنص ذاته إلى كنايات فيتحقق لها ذلك المزج الضامن لاكتمال بنية اللغة لتستوي مع بنية اللاوعي.

استدراج الدال – نموذج (د)

" أيتها الصحراءُ

أرى موسيقاك الخبيئةَ

أسمع هاجرتكِ

تومئ لي

أنا المنقطع في اللعب الصامتِ

أنا المنتحب.

الجذلان ". [47].

لكلٍ صحراوه .. إنها " شَسَاعَةُ المَدَى في العَيْنِ المُغْمَضَةَ " في براري الذهن إنها " امْتِحَانُ الخِفَّة " وتجربة تمزيق " حِجَابِ اللّيْل " بعد أن أبلغنا أيضا أن "الشّمْسَ حِجَاب". [10] هي اللامكان. إنها الخلوة التي يخلو الإنسان فيها إلى ذاته فيرى موسيقاها الخبيئة، ويستمع إلى هاجرتها تومئ له.

وقد سبق أن اشتغلنا على هذا المقطع من ناحية التراكيب الفنية في الفصل الأول، ونعود إليه مرة أخرى في تتبع استدراج الدال لنقف على عملية توزيع الدوال في المتتاليات.

وسوف نلاحظ أن دال " الخبيئة " ودال " تومئ " يحيلان إلى سرية الإشارة وغموضها ويستدعيان الانتباه فيدلان على ما تشي به الصحراء من صفة.

الشاعر من ناحية أخرى يجعل الخطاب متصلاً ببيئته الصحراوية، حيث خلو الفراغ الصحراوي من العلامات الواضحة، يجعل من أقل الأشياء إشارة لها أهميتها، وعدم الانتباه إليها قد يؤدي إلى التهلكة.

وباستبداله الفعلين في الجملتين "أرى موسيقاك الخبيئة" "وأسمع هاجرتك/ تومئ لي" حيث نسبته الرؤية لما يُسمع والسمع لما يُرى، قد عمل على إذكاء التقابل الخفي بين ايحائية الإشارة الصحراوية وانتباه الشاعر لها.. فارتباط فعل " أرى " بـــ"الخبيئة" وارتباط فعل "أسمع" بـــ"تومئ" يؤكد ذلك.

كما أن هذا الاستبدال هو توزيع للدوال يعمل على اقتصاد اللغة في أقصى درجات التكثيف، ويماهي بين المرجع وبيئته، والرسالة المزمع إيداعها في بنية النص، مع/ في، علاقة ترابط بالادراك الذاتي للشاعر ورسالته النصية.. ومعقبا "أَنَا المُنْقَطِعُ في اللّعِبِ الصّامِت" أنا اللاهي المنتبه لما تخبئين وما تومئين به.

إلا أننا مضطرين للتوقف عن التحليل المقطعي عندما نقرأ بعدها " أنَا المُنْتَحِبُ " التي مرت بنا في المقطع السابق [46] " دَعْهُ يَنْتَحِبُ " والتي رأينا أنها تختص " بالكائنِ " في " إيذَاء الكّائنِ فيكَ " فتكون " أنَا المُنْتَحِبُ " هنا محيلةً إلى الكائن، وقد تم استحضاره هنا وتوحده بالشاعر " أنا/ المنتحب ". فينهض الترابط بينهُ وبين صحرائه المناداة في براري الذهن في "شساعة المدى في العين المغمضة "، مستدعية " امتحان الخفة " وتمزيق " حجاب الليل ". ملاحظين الحركة الماهرة في الأولى والفاعلة في سكون الثانية.

بينما اسم الصفة " الجذلان " الذي يعود على الضمير " أنا " السابق عليه محيلاً إلى جهة التشابهات في:

" **نَنْتَشِي بِهَذِهِ القَابِلِيّة**

نُشْبِهُ جَمَلاً

صحْرَاؤه بَيْنَ عَيْنَيْهِ ". [27]

و.. " كانَ مُنْتَشياً بفكْرَةِ العَمَى " [32]

و.. " العَمَاء الفتْنَةُ مَرْئِيّةٌ " [33]

لتتراكب بذلك الدلالات المتشابكة.. حيث يقودنا هذا

التراكب الدلالي إلى محاولة إدراك مواضع الربط بين علاقاته.

" فننتشي " و" مفتونا " و" منتشيا " و" الفتنة " يصيرون إلى "الجذلان". وهذا الترابط بين المتشابهات يحرض على التقاط العلاقات الماهرة بينهم. إن استجابتنا للهمس المبهم بين المتشابهات، هو الذي يحفّزنا على تتبّع العلاقة المتبادَلة بين المخيلة والتشابه.

فالمخيلة إحدى خواص الطبيعة الإنسانية بينما يعود التشابه إلى نتائج الطبيعة، وهذه العلاقة هي ما يشكل أبستميّة اللغة المجازية إلا أن الشاعر يكون تحت سلطة لغة الإشارات، فيعكف على الاصفاء إلى "لغة أخرى" لغة بلا كلمات، فيجيء بالمتشابه إلى الإشارات التي تهمس همساً مبهماً بذلك اللامتشكل في عتمة الدماغ لتقوله، أي أن اللغة هنا تمثيل يمفصل تمثيلاً آخر، فنكون بذلك أمام لغة تقول الاختلافات والتوافقات. إنه الدور المجازي للشاعر.

وما يلفت الانتباه هو بنية التضاد التي تشتمل عليها الصيغ التركيبية كل في موضعة، فالانتشاء المقرون بمحدودية الرؤية. و" مَفْتُوناً بالنّدَى " في تضادها مع " أعْمَى عن الجَفَاف " [31] و.." كانَ مُنْتَشياً بفكْرَةِ العَمَى " [32] ففضلا عن التضاد في

الجملة إلا أنها كانت تعقيباً على تضاد سابق عليها " مُوفْلُونْ/ يَقُودُ قَطِيعَ ذئابٍ ". وكذلك " العَمَاءُ الفتْنةُ مَرْئيّةٌ هُوَ " [33] والمبنية على " فِكْرَة تَعْشِيق ضِدّيْن " مما يجعل صفة " الجذلان " الممتصة للتشابه محتوية على فكرة التضاد ذاتها، فضلاً عن تضادها مع اسم الصفة السابق عليها " المنتحب " من وجهة تضاد مدلول الفرح في " الجذلان " مع مدلول البكاء بصوت مرتفع دلالة الحزن والجذع في " المنتحب " فالجذلان تحمل في جذرها المعجمي أصل الشيْ والانتصاب والفرح وكذلك الظهور(19). وصفتا " المنتحب، الجذلان " تعودان على الضمير " أنا " الذي جذب تراكب الدلالات السابقة واحتواها. وهو ما يفسر إشارات صحرائه في خبائها وإيمائها. والذي تم استحضاره وتوحده بالشاعر هنا " أنا المنتحب " ملاحظين هنا التعالق بين توحده مع الكائن فيه بتصريحه " أنا المنتحب " ومدلولات " الجذلان " المعجمية : أصل الشيء، بما يعني العودة إلى جوهر أصيل، وهو ماحقق انتصابه، وما لهذا المدلول من إيحاء قضيبي، يحيل بدوره إلى إمكانية تخصيب المعنى، إلى " احْتلام ملاكٍ يحْتلمُ – أولَ مَرّة " [39] ليصبح بذلك " النصّ الكامل " في أفقِ التحقّق، هذا الأفق الذي تهيأ بمدلولات الانتشاء والفتنة المتعالقة مع الضد (الأنثى) في " شَهْوَة رَاهِبَةٍ " إنها

براري صحرائه التي تومئ له، إن الجمع بين هذين الحدين يهيئ من ناحية أخرى لظهور الذات، والظهور أحد مداليل دال "الجذلان" فالذات لا تظهر إلا في مجال القول " النص " والذي يضعنا الشاعر أمام شروط اكتماله:

" **النّصّ الكَامِلُ**

ذرْوَةُ حيرةِ احتلامِهِ

بؤْرَةُ فَزَعِ شَهْوتِها معاً." [39].

إلا أننا لا نستطيع أن نغادر المقطع دون إطلالة سيميائية على "أَنَا المُنْقطِعُ في اللعبِ الصّامِتِ". ومحاولة كشف ارتباطها بعلاقة التضاد التي ميزت السياق الشعري. والسؤال الذي يعنّ لنا عند قراءة الجملة هو: لماذا يصف اللعب بالصامت؟ وللصمت في " كتاب الوهم " اقتران بالكلمة، كما في بداية الكتاب:

" **كلِمَتِي**

صَمْتٌ يَسْتَدِرُّ الصّمْتَ

أنْ ينصتَ أكثرَ "، وما تحتوي عليه من تضاد بين الكلمة والصمت.

من هذا الاستدراج للعلاقة بين الصمت والكلمة وبالتالي بين الصمت واللعب وبين اللعب والكلمة من ناحية أخرى، فإن القول هنا، الذي استُبْدِل به اللّعب، هو قول صامت يحيلنا إلى "قِسْ/ صمتَكَ " في علاقتها بـــ" أنَا الْمُنْقَطعُ في اللعبِ الصّامتِ " فالمنقطع هنا قد غفل عن الحكمة في " قِسْ صَمْتَكَ " ومن هنا كان إيماء هاجرة الصحراء إليه وعلاقة المنتحب بالكائن فيك، الذي يصرخ جزعاً كفعل إلحاح ينشد الحضور، دلالة على كونه مغيباً ومكبوتاً، وهي العلاقة التي أشرنا إليها بعلاقة الكائنِ في الذات، وبـــ" مَاءَكَ القَدِيمَ نَفْسَهُ " كنقطة بداية مرامة ومستعصية على البلوغ، ليكون الربط هنا بين الذات المعنية بالقول وبالحضور في انتظام جديد وبين الماء القديم نفسه، بما يعنيه ذلك من شواش أوّل قابل لانتظامات متعددة ومتحوّلة كما في أسطورة الخلق[20].

فلماذا يستبدل الكلمة هنا باللعب؟

هل هو الوصف الأنسب لعلاقة الجدل بين المثقف ـ الأدب ـ والسلطة حيث "يستند كل منهما إلى رأسمال رمزي ليؤسسان بلاغتهما الخاصة على قواعد مشتركة لإنتاج المعنى، لتملّك اللغة، فيمنح كل منهما ذاته الحق باعتباره متكلماً، لاعباً،

فاعلاً رئيسياً، وطرفاً منتجاً في عملية التواصل. وليدفع الطرف الآخر إلى الاسهام بدور سلبي، فيقرأ ما كتبَ، أو يسمع ما قيل، أي أن يلتزم الصمت في الحالتين، دون أن يعترف أي منهما للآخر بالكتابة والكلام (اللغة) كقابليّة وحق ".

إن هذه الفقرة التي ثبتناها هنا للشاعر تشكّل إضاءة على المرجعيّة الثقافيّة التي تقف خلف إبداعه الشعري وقد لحظنا علاقته بالمعنى المنتج.

وعلينا أن نذكر بأن التأويل يستند إلى وظائف سيميائية تصف مضمون وظائف سيميائية أخرى، فالأمر يتعلق هنا بمماثلة الأثر المعنوي وليس بتماثل محسوس، ولهذا فإن التأويل يرتكز على نماذج وصفيّة موسوعيّة، لإبرازه بعض الخصائص المميزة، فلا يكشف وجود مماثلة وإنما يقوم ببنائها.

ويستند ذلك على إدراك (المؤوّل) للعلاقات بين الدوال في تتابعها السياقي والتعرف على التشاكل الذي يحدثه الدال سواء في تكراره، حيث يرابط بين استبدالات مختلفة: حي – جماد، محسوس – معنوي، في صيغ مجازية – استعارية أو رمزية، بسبب التغيير في التركيب النحوي للجملة الحاملة للدال المكرر، أو بسبب التماثل في الأثر المعنوي الذي تحدثه بناءات

اللغة المعتمدة على إثارة المتشابهات والاختلافات مما ينتج عملية التلاقي والتضاد فيتشاكل الأثر المعنوي، معطياً إمكانية إبراز بعض الخصائص الموسوعيّة، وكذلك إمكانية بنائها في دلالة منتجَة.

استدراج الدال ـ نموذج (و)

في هذا النموذج يقدّم الشاعر بمشهد نثري للمقطع [48]:
" لُولُو السّومَرِي يلْعَبُ الدّومينو مَعَ أبوليوس المَدَوْرِي، الحُسَيْنُ بن مَنْصُور تَارةً هُنَا وتَارَةً هُنَاك، أُتَابِع الدّوْرَ بِشَغَفٍ لَكِن، لاوتْسُ يَنْصَحُني: ".

وترد هنا أربعة أسماء لأعلام تشير رمزيتها إلى دلالات ثقافية لها بيئتها التاريخية وإطارها الزمني،وهذا يجعلنا في البداية ـ قبل محاولة تحليل رمزيتها وعلاقته بالنص الشعري- نلتفت إلى أهمية هذه الأطر التاريخية والزمنية التي تشير إليها.

فـ " لولو السومري " يُحيلنا إلى قرابة ألفين قبل الميلاد. بينما " أبوليوس المدوري " يحيلنا إلى قرطاج أثناء العصر الرّوماني، وفي حين يُحيلنا " الحسين بن منصور " إلى حوالي عشر قرون بعد الميلاد، يكون " لاوتْسُ " عائداً بنا إلى حوالي ثمان قرون قبل الميلاد، وبحسبة بسيطة يمكننا أن نقول أن

الإطار الزمني الذي يضم الأربعة رموز هو حوالي ثلاثة آلاف عام، فإذا أضفنا شاعرنا يكون المدى أربعة آلاف، إشارة إلى تاريخ تقريبي لنشأة الكتابة وعمليّة إنتاج المعنى.

وسوف نتعامل أولاً مع أسماء الأعلام التي وردت فيما أسميناه بالمشهد النثري، لكي نفتح آفاق رمزيتها ونتعرف على المنسرب منها إلى الدوال في المقطع الشعري ذاته، لنكشف عما تحققه من روابط وكذلك وظيفة هذه الروابط في اشتغال الدلالة الشعرية.

وسوف نأخذ هذا الإطار الزمني في اعتبارنا عند تحليل علاقات هذه الرموز الثقافية في علاقتها بالنص الشعري مجدولاً بحضورهم معاً في زمن الخطاب موضوع الدراسة.

لولو السومري: هو كاتب من سومر، كان ينقش الألواح وهي وظيفة تنتمي إلى سلك كهنة المعبد.

أبوليوس المدوري: هو شخصية قرطاجيّة في العصر الروماني، كان يطمح إلى لعب دور مؤثر على المستوى الديني والدنيوي، وتم اتهامه بالسحر والديانات الغريبة في مدينة أويا (طرابلس) فقُدّم للمحاكمة في صبراته وقَدّم دفاعاً عُرف فيما بعد بدفاع صبراته، أو الـــ" أبولوجيا "، بُرئ على أثره ليواصل

طموحه فيستقر به الأمر ككاهن أكبر لمدينة قرطاج وممثل للامبراطور الروماني في الاحتفالات العامة [23].

الحسين بن منصور الحلاج: هو شخصية صوفيّة شهيرة في العصر العباسي مزج إنتاجه للمعنى بين طلب الحقيقة ومعارضة السلطة مما أدى إلى صلبه الذي عرف بمأساة الحلاج.

لاوتس : هو الحكيم الصيني المنسوب إليه كتاب التاو (تاو تي تشينغ) والذي يشكل معتقداً شعبياً لدى الصينيين، عُرف بفلسفته التي ترى أن كل الأشياء حتى ولو كانت متناقضة تنطلق من الواحد وتعود إليه.

لعلنا نلاحظ : أن " لولو " ممثل الكهنة في إنتاج المعنى، يلعب مع أبوليوس الذي هو طرف منافس للسلطة ذاتها في امتلاك بلاغة القول. إن هذا التقابل ينتهي بالنسبة لأبوليوس بأن يصل إلى طموحه ويصبح كاهناً وممثلاً في الاحتفالات العامة للامبراطور الروماني، أي أن السلطة قد استوعبته وضمته إليها لتتغذى على ما ينتجه من معنى.

بينما يكون " الحلاج " " تارةً هنا وتارةً هناك " لينتهي بربطه ما بين الحقيقة المطلقة وحقيقة الواقع السياسي، فأبرز

أزمة السلطة من خلال إنتاجه للدلالة المتطرفة فما كان منها إلا أن عمدت إلى تصفيته جسدياً.. وقد أورد عنه ابن النديم في " الفهرست " أنه على تصوّفه وغنوصيته كان "يؤلّب العامة على الحكّام ".

إن اختيار لعبة الدومينو لتكون هي اللعبة التي تلعبها الرموز الثقافية المذكورة كان اختياراً موفقاً من الشاعر، فهذا الجمع الافتراضي حول لعبة الدومينو لعبة البحث عن توافقات، تخضع لعملية رياضية تعتمد على اختيارات يجاور فيها الخصمان اختياراتهما.

ففي الوقت الذي تقدم فيه اختيارك مما بين يديك، سوف يقابل باختيار الخصم الذي يخضع أيضاً لقواعد اللعبة، فهو تجاور لتوافقات يقوم بها ضدّان، وهي الوضعيّة التي تجعل اللاعب " في الموقعين معاً ".

أليست عملية الكتابة أيضا اختيار وتجاور، في محاولة لإنتاج دلالة تنتهك دلالة سائدة، أو هي محاولة لإنتاج معنى مزاحاً يتجاوز جهاز القيم المعاد إنتاجه من قبل السلطة، مما يجعل عملية الاختيار والتجاور تشتغل على فكرة المؤلف، وفكرة أخرى مضادة لها، في الوقت ذاته.

فإن التفتنا نحو دلالة الزمن، مضافاً إليه زمن الشاعر، ينتج هنا تاريخ تقريبي للمعنى وسلطته، وتوصيف لقواعد اللعبة وطرفيها. أي أننا أمام دلالة استمرار اللعبة في التاريخ والتي يتابعها شاعرنا بشغف. وسوف نكون معه في علاقته بصاحب الطاو (لاوتْسُ) الذي نصحه:

" إنْ أَنْتَ مَزَجْتَ الأضْواءَ كُلّها

اسْتَتَرتَ

إذا انْثَنَى اللّعبُ

اسْتَقَامَ

ثِقْ في خَصْمِكَ تَبْلُغُ أغْوارَ ذَاتِكَ

الفكرة أنكَ دائماً

في الموْقِعَيْن معاً ".

ولكي تتضح العلاقة بين الفقرة النثرية والمقطع الشعري علينا أن نجري تمريناً سيميائياً سريعاً وذلك للتعرف على الاستدراج الذي مارسه دال " اللعب " في تتابعه السياقي.

وسوف نعود إلى المقطع السابق لنستدعي جملة " أنا المنْقَطِعُ في اللّعِبِ الصّامِتِ " التي نتج عنها الأثر التأويلي المتمثل في إعطاء معنى القول أو الكتابة لدال " اللعب ". ولكنه كان لعباً موصوفاً بالصامت، أي بالموقف السلبي الذي دُفع إليه الشاعر، مما حدا به إلى متابعة "اللعب" بين الرموز الثقافية بشغف، في محاولة لاكتشاف طريق تخرجه عن صمته "المنتحب الجذلان"، فكانت نصيحة " لاوتْسُ ".

ولعلنا لاحظنا التنوع في مواقف الرموز الثقافية والتي نميّز منها بوضوح طرفي اللعب ودلالتيهما الثقافية فـ: " لولو السومري " يمثل سلطة الكهنة في إنتاج المعنى، " وأبوليوس المدوري " يناوئ سلطته بامتلاكه لبلاغة القول، مما يشي بالخصومة التي يؤكدها قانون اللعب ذاته. ويكون الحسين بن منصور " تارة هنا وتارة هناك" ملاحظا مسلك اللاعبين، فيسلك طريقةً متطرفة في إنتاج الدلالة واضعاً السلطة أمام أزمتها، مما يستدعي " المقَايسَاتِ طَريقٌ ثَالثٌ للهَلاك " [21].

وبذلك نكون أمام نصيحة " لاوتس " للشاعر التي سنعمل

للتعرف على كشف الربط بينها وبين قانون اللعبة وما تثيره الرموز الثقافية من علاقات دلالية.

" **إنْ أنْتَ مَزَجْتَ الأضْواءَ كلّها**

اسْتَتَرتَ ". [48]

فالأضواء هنا تذكرنا بـــ:

" **يكونُ قمرٌ**

بهَالةِ زاجٍ يضيءُ ". [10]

والتي تعطي دلالة الانعكاسات المستدرجة إلى المرآة، في :

" **قَابلْ كيانَكَ**

بمثلِ ما تَصنعُ مرآةٌ بمرآةٍ " [44].

فمزج الأضواء هنا هو مزج للانعكاسات المرآوية، كاحتمال يحيل " استترت " بمعنى ما إلى التقابل مع " استقام " فالاستتار (اختباء) يقابله الاستقامة (الوضوح) الذي يتعزز تقابله بـــ "انثنى". هذا الجدل بين الاضداد هو جدل تفرضه قواعد اللعبة التي توحّد بينهما في متن واحد. يتضمن الاستقامة

(الوضوح) التي هي بمعنى ما (الشريعة) والاستتار (الخبئ، المنثني) الذي يحتمل أيضاً التأويل الصوفي حيث يزكيه هنا ورود اسم العلم الحسين بن منصور، كعلاقة ترابط تعمل على الأثر المعنوي بين الدوال والرموز الثقافية لأسماء الأعلام.

" ثِقْ في خَصْمكَ تَبلغُ أغوارَ ذَاتكَ ". [48]

فكراهية الخصم تمنعك من فهمه موضوعياً، في الوقت الذي أنت مطالب فيه بالتعرف الدقيق على وضعيته في اللعبة ليمكنك تحديد نقلتك بإتقان.

إنها إحالة إلى التعرف على إمكانياتك الذاتية:

" **الفكْرةُ أنك دائماً**

في الموْقعَيْن معاً ". [48]

إلا أن تعقيب الحلاج: " حقّقْ بفرَحٍ نُقْلةَ اللاعَودَة ". سوف يحيلنا إلى الطريق الذي سلكه في إنتاج الدلالة المتطرفة، التي تعرفنا عليها من تحليلنا السابق.

وهكذا رأينا أن الدلالات الرمزية لأسماء الأعلام تتواشج مع مدلولات الدوال المكونة للمقطع الشعري، كما تحدد حقل

التداخلات وتوجه تشابكها، ليتخلق مجال، هو حقل التواشج الدلالي الذي يرشح الإفرازات، تلك التي تمكن المؤول من منحها جزءاً مدلولياً يعمل على المساهمة في استثمار التعالقات السياقية.

* * *

هوامش وإحالات

(1) الوضع ما بعد الحداثى، ليوتار، ترجمة أحمد حسان. طبعة أولى دار شرقيات، القاهرة، 1994.

(2) قصيدة " بارمنيدس "، مع دراسة " جان بوفريه " فى الفكر البارمنيدى ترجمة يوسف الصديق، دار سراس، تونس.

(3) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجانى.

(4) مجلة النقد الأدبي " فصول "، القاهرة : أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر. 1984 النحو بين عبدالقاهر وتشومسكى، محمد عبدالمطلب.

(5) مجلة فضاءات، العدد 17 طرابلس، " تحولات التراث العربى في علاقته بأشكالية الحداثة " محمد سليمان الزيات.

(6) نظرية التلقى، روبرت هولب، ترجمة عز الدين إسماعيل، 1994 ط. أولى، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

(7) قضايا الشعرية، رومان جاكبسون.

(8) إنظر رسالة الغفران لأبي العلاء المصري، ورسالة الزوابع والتوابع لابن شهيد الأندلسي.

(9) مجلة فضاءات العدد 18 طرابلس، تحولات الأسطورة في الدين والعلم والفلسفة.

(10) وكــذلك العــدد 4 " ملاحظــات حــول إســنادات الخطاب الدلالية والرأسمالية الرمزي " عبدالمنعم المحجوب.

(11) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. امبرتو ايكو.

(12) ســحر الرمز، مقاربات في الرمز والأسطورة. ترجمة ومداخلة د . عبدالهادي عبدالرحمن دار الحوار ـ سورية، 1994.

(13) النظرية الأدبية المعاصرة، سلوق رامان.

(14) أبو ليوس، محمد محجوب ـ دار الحكمة تونس.

(15) يمكــن العــودة إلى عدة ترجمات لكتاب "TaoTeching ". كما أن الهــادي العلوى في المستطرق الصيني (دار المدى 1994 ، 2000 دمــشق) قــدم تعليقات ومقارنات غير مسبوقة بين التصوف الطاوي والتــصوف الإســلامي. وقــد نشر عبدالمنعم المحجوب مقاطع من ترجمته للكتاب في العدد العاشر من مجلة فضاءات.

(*) " كــتاب الوهم " ـ ديوان شعر لعبد المنعم المحجوب. وقد جاء بدون أرقام للصفحات مكتفيا بترقيم المقاطع، فهو أشبه بقصيدة واحدة.

(**) الأرقام بين مصفوفين مستطيلين [x] إشارة إلى أرقام المقاطع.

(16) أنظــر لــسان العرب لابن منظور: مادة سفر: سَفَر البيت ويَسْفِره سَــفْرا: كنسه وأصلة الكشف وقد سَفَرهُ: كشطه، وسَفَرت الريح الغيم عن وجه السماء، والسفر خلاف الحَضَر وهو مشتق من ذلك لما فيه مــن الــذهاب والمجــيء، رجــل سافر: ذو سفر والسَّفير: الرسول

والمـــصلح بـــين القـــوم، والسِّفر بالكسر الكتاب وقيل الكتاب الكبير والسفرة: الكتبة وهو بالنبطية سافر، قال تعالى: بأيدي سَفَرة. ويقال أسفر الصبح إذا انكشف. والسفر قطع المسافة.

(17) انظر: رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، ورسالة الزوابع والتوابع لابن شهيد الأندلسي.

(18) فـــي المعجـــم المفصل في نحو العرب كائن اصطلاحاً: بمعنى "كمْ" الاســـتفهامية و"كمْ" الخبرية وهي لفظ مركب من "الكاف" حرف جر للتشبيه و"أي" المنوَّنة وتشبه لفظ "كائن" "كم" الاستفهامية والخبرية في جملـــة أمـــور منها: الإبهام وذكر التمييز بعدها والبناء على السكون وحـــق الـــصدارة. ولـــنا أن نلاحـــظ رحلة المدلول عبر الاستعمال (الزمنـــي) لينتقل من مستوى الإشارة إلى مستوى مجازي ليدل على معنـــى (الموجـــود ـ الحادث ـ الكينونة) ملاحظين احتفاظه بصفة الإبهام التي ظلت ملازمة له.

(19) في لسان العرب لابن منظور: الجَذَل أصل الشيء والباقي من شجرة وغيـــرها بعـــد ذهاب الفروع، وجاذل أي فرح. وجّذَل الشيء يجذل جـــذولا: انتصب وثبت لا يبرح. ويقال فلان جذْل مال إذا كان رفيقاً بسياسته حَسَن الرعية ويعني أيضاً الظهور ويقال لقمّة الجبل.

(20) راجع لمزيد من التوسع مقالنا: "تحولات الأسطورة في الدين والعلم والفلسفة"، مجلة فضاءات، العدد 18.

(21) عبدالمـــنعم المحجـــوب: "ملاحظات حول اسنادات الخطاب الدلالية والرأسمال الرمزي"، مجلة فضاءات، العدد 4.

(22) لمـــزيد مـــن التوســـع راجع إمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية.

(23) أبوليوس، محمد محجوب، دار الحكمة، تونس.

* * *

المحتويات

* * *

متاح للتحميل ضمن مجموعة كبيرة من المطبوعات من صفحة

مكتبتي الخاصة

على موقع ارشيف الانترنت

الرابط

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

تنفيذ الطباعة والتجهيزات الطباعية

دار قباء الحديثة

للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة

جمهورية مصر العربية

16 عمارات العبور - شارع صلاح سالم - مدينة نصر

تليفاكس 02/22621365 - محمول 0123140315

E-mail: modern_qubaa@hotmail.com



يقدّم مجلس الثقافة العام للقارئ الكريم مجموعةً من إصداراته الجديدة المتنوعة ، التي تتضمن أجناسًا أدبيةً وفنيةً ، تهدف إلى دعم الكتاب ونشر المعرفة وتنمية الذائقة الجمالية وإثراء الحركة الثقافية .. آمِلاً إسهامًا جادًا يضيف إلى الحراك الثقافي رصيدًا مميزًا وفضاءً جديدًا للمعرفة وللحياة.

مجلس الثقافة العام